

أدهم اسماعيل ...

فنّان البعث العربيّ الخالد

في الذاكرة كرى العشرين لوفاة «أدهم اسماعيل»، لا بد لنا من الوقوف لحظة لتذكّر ما حققه لنا هذا الفنان الكبير الراحل، وما بذله من جهد، ليضع أسس فن حديث... بروح عربيّة، عمادها الخط العربيّ اللامتناهي، وقوامها الجوهري... بعث لفن عربيّ أصيل، نقدمه للعالم، دلالة على ما يحفل به تراثنا الخالد من كنوز، وما يحملّه هذا التراث من إمكانيات تساعدنا على تأصيل فننا، وربطه بواقعنا، وإيجاد اللغة الفنيّة الحديثة القادرة على التعبير عن كل قضايانا المصيرية الملحة، وعن كل تطورات شعبنا في حضارة عربيّة أصيلة متجددة.

ولقد كان «أدهم» في هذا رائداً، يدين الفن التشكيلي له بالكثير، لأنه أوّل من ربط الفن بالقضية القومية العربيّة، وأوّل من قال بأن معالجة قضايانا القومية... تتطلب لغة فنيّة عربيّة، حتى لا يفصل تجديد الشكل عن المضمون، أو العكس. وهكذا جدد الفن التشكيلي في قطرنا، وجعله حديثاً بأسلوبه، عربيّاً بروحه معاصراً في تطورات، فأكمل رسالة من جاءوا قبله رواداً للفن التشكيلي، ليضع أسس تعريب الفن وربطه بالواقع، فكان رائد الفن العربي الحديث بمفاهيمه المتطورة أسلوباً، والمعبرة عن القضايا المصيريّة للأمة العربيّة كلّها، فأصبحت رسالته الفنيّة التي انطلقت... شعاراً لكل حركة الفنيّة المعاصرة... وهدفاً من الأهداف الرئيسيّة لهذه الحركة، وما توصل إليه من حلول فنيّة... غاية... لكل تجارب فنانينا المعاصرين.

ولم يحمل رسالته الفنيّة ، فكراً ونظراً وحدهما ، بل حملها قصصيّة
حياتيّة ، ونضالاً شاقاً ، وهماً مقلقاً له ، حتى استطاع أن يثبت بالعمل الفني
، وبالتجربة المستمرة ، أن الفن العربي الحديث بلغته ، والمرتبطة بالتراث ، ... حقيقة ...
نراها الآن في لوحاته ، وتدهشنا لما قدمته من تطلعات فنيّة ... تتجاوز عصره .
وقد حمل الرسالة العربية في مجال الفن التشكيلي ، بكل تواضع ، وبإخلاص
لانظير له ، وبأخلاق عربيّة صافية ، كانت تعني تلازم الفن والقيم العربيّة
الخالصة ، وانسجام القول والعمل ، والإشارة للآخرين ، لأن الفن أخلاق ، وهو
عروبة وتراث ، وهو تفان ... لا حدود له من أجل الرسالة التي حملها ، لأن
صدق الرسالة ، وتصديقها من الناس ، لا يكون إلا بصدق حاملها وتضائيه .
ولهذا يحق لنا القول في ذكره العشرين ، بأن خسارته كانت كبيرة ، لما
حمله لهذا الجيل من قيم وما جسّده ... بعمله الفني ، وسلوكه اليومي ، من
مفاهيم عربيّة خالصة ، تستحق الوقوف عندها ، وتأمل ما فيها من معانٍ
وتطلعات ، كان فيها ضمير هذا الشعب ، ووجدانه الحيّ ... معبراً بالفن
عن الرسالة العربية ... وهكذا كان فنّان « البعث العربي » بكل ما تغشيه
هذه الكلمة من معنى ... وهو لهذا خالداً في تراث أمته ... خلود
هذه الأمانة ، وخلود تراثها ورسالتها .

فنانون راحلون

إعداد : الحياة التشكيلية

وبعد أن خاض التجربة العميقة ، ذات الأبعاد المختلفة ، قدم لنا حلولاً تشكيلية متنوعة ، انسقت مع تجارب الفنانين الآخرين ، لتقدم لنا فناً تشكيلياً عربياً معاصراً ، يتمتع بخصوصية ، وبملامح شخصية فنية ، أخذت تتبلور شيئاً فشيئاً حتى أخذت أبعادها كاملة .

ولعل أهم ما قدمه الفنان ، عبر مختلف المراحل التي مرت ، يتجلى في تكامل أبعاد هذه الشخصية الفنية ، التي أصبحت تتمتع بالوجود المتجدد ولها تجسيدات مختلفة ، المتفاعلة مع الأحداث ، والمتأثرة بها ، وبما تتطلبه هذه الأحداث من عناصر فنية معاصرة ، أو تقليدية ، يسعى الفنان لتجاوزها في تركيب ، يتمتع بفاعلية الحضور الدائم ، والمتجدد الذي هو ثمرة إبداع الفنان في تقديم الحلول ذات التكوينات الفنية المعبرة والمتعددة المصادر ، والتي انتزعت من جذورها ، لتصبح لغة فنية معاصرة .

وقد قدمت هذه اللغة التشكيلية الحديثة ، عبر تجلياتها المختلفة ، ما يمكن اعتباره رداً إيجابياً على أشكال الاحتواء والاستلاب ، التي تمارس ضد أمته ، وهوية محلية تتحدى تهديد الوجود العربي ، والطمس الحضاري لهذا الوجود ، والتي ترافقت مع عمليات التهجير والتشريد والابادة الجماعية ، وتبديل معالم الأرض والتاريخ .

وبدأت تتبلور لغة فنية خاصة بكل فنان من الفنانين ، تمثل رؤيته المبدعة وموقفه الخاص ، ولها مفرداتها التي تعكس خصوصية الفنان في بحثه ، ولها ملامحها العامة التي تقدم الرؤية الجماعية التي تمثل الطابع العام لهذه الحركة .

وهذا يعني أن حركتنا التشكيلية قد تجاوزت طور الطفولة ، وشبت عن الطوق ، لتدخل مرحلة اكتمال ونفج في التعبير ، وتقدم عبر هذه المرحلة ... الكثير من التجارب التي تتمتع بالحضور المتميز ، والبحث الفني الواعي ... والمسؤول .

★ ★ ★

ومن الواضح أن هذه الحركة لم تحقق ما حققت ، إلا بعد جهود بذلها الفنانون المختلفون الذين قدموا أنفسهم من أجل تحقيق الرؤية المتميزة للحركة والحضور البارز ، وهكذا ارتبطت كل تطورات هذه الحركة بجهودهم . فقدموا الضريبة التي لا بد منها حتى وصلنا إلى مرحلة النضج والاكتمال .

نحن هنا ... أهـم تجارب لفنانين رحلوا ... بعد أن قدموا لنا إعطاءاتهم المختلفة ، التي كانت الجسر الذي عبرت عليه التجارب الأصلية ... والمحاولات المختلفة

لقد حقق (الفنان التشكيلي) المعاصر في سورية حضوراً متميزاً على الساحة بين المبدعين ، حين قدم نتاجاً أصيلاً معبراً عن الواقع ، وتبوأ مكانة لا تفتقر بينهم حين تجاوز كل أشكال التعبير الوافدة عليه أو المتاحة له ، وتوصل إلى لغة فنية قادرة على التعبير عن كل موضوعاته ، وأبدع في تقديم هذه الموضوعات .

وحتى يتمكن من تحقيق ذلك ، لجأ إلى مختلف أشكال التعبير الفني الوافدة إليه ، وعمل على احتوائها وتجاوزها ، ليتلاءم هذا مع واقعه الذي كان يتطلب منه أن يبدل ويغير ، ومع ترائيه العريق الذي يريد أن يكون له جنوره العريقة ، وتوصل الفنان الإصلي إلى شخصية فنية ، لها ارتباطها العميق بالإنسان ومعاناته وصلاتها بالتحديات التي تواجهها أمته في كل مرحلة من المراحل ، ولها جذورها العميقة بالماضي وتفردتها بالبحث عن الشخصية المتميزة .



لوحة الفنان سعيد تحسين

الناس ، في تلك الفترة التي كان العداء للفن مستحكماً ، ورغم صعوبة العمل ومشقة الرسم في تلك المرحلة ، قدم تجاربه ، بل فتح محترفه الفني لاستقبال الطلبة ، واوجد المفهوم التعليمي الاكاديمي ، وقدم لنا الانتقال النوعي من مرحلة سديمية ... الى تجارب قادرة على الوقوف على قدميها حتى الآن ، لما تتمتع به من حس ، ومن فهم علمي للفن التشكيلي .

وهكذا بدأ كفنان تسجيلي يرسم الوجوه ، وقدم ما هو جديد ضمن هذا المفهوم للوحة ، في تلك المرحلة ، وتطورت تجاربه لتقدم اللوحات التسجيلية في المناظر الخيالية ، والطوباوية في مراحل اخرى من تجربته ، وقدم الواقعية في بعض اعماله الفنية الاخرى ، وابدع في رسم المواضيع التاريخية معبرا عن المرحلة ، وسمح لنفسه بأن يحدد في بعض التجارب التي اخذت طابعا شخصيا حين اعتمد على المساحات ، والفراغات اللونية ، فتقدم على كل عصره ... في هذه التجارب ذات الطابع الشخصي .

وهكذا وضع (توفيق طارق) بصماته على هذه الحركة فنا ، وشخصية قادرة على تحدي ظروف الواقع المعادي ، وتأثيرا على اجيال اللاحقة له حين تمكن من أن يؤثر على عدد من الفنانين المبرزين له ، وظل تأثيره على هؤلاء عميقا ، ذلك لان هناك من بقي يرسم حتى الآن بنفس أسلوبه ، وعلى منهجه الخاص الذي فرض وجوده طيلة هذه السنوات .

ولهذا فالحركة الفنية تدين بالكثير للفنان (توفيق طارق) وهي تعترف له بهذه الافعال كلها ؟ !

التي استعانت بمن سبقها لتؤدي الدور المطلوب .
ولسوف نتحدث عن هؤلاء الفنانين الذين رحلوا ، وكانوا ... الرواد الحقيقيين لهذه الحركة ، بكل ما تعني حكمة (رواد) من معنى ، وما تحمله من احياءات ، ذلك لان الرائد ... هو النموذج الذي يحتذي ، وهو الشهيد الذي أعطى نفسه ، حتى تتطور الاجيال اللاحقة له ، وهو في النهاية ... شمعة احرقت نفسها لتبشر الآخرين الطريق .

توفيق طارق (١٨٧٥ - ١٩٤٠)

الرائد الأول

ولعل الشخصية الفنية الاولى ، التي مثلت البداية ، احسن التمثيل وقدمت لنا كل تجسيديات الريادة ، هو الفنان (توفيق طارق) ، الذي عرف كيف يقدم الفن التشكيلي بمفهومه الاوربي ، ويربطه بالواقع ، ويلمس الموضوعات الملحة التي كانت تقتضيها ظروف المرحلة فيعبر عنها وعن المرحلة الاولى ، وربط بين العناصر التراثية في خلفيات بعض لوحاته وبين الموضوعات المرحلية ، ورسم الشخصيات والمناظر معبرا عن كل المفاهيم التي كانت سائدة .

وغني عن البيان ان تجربة (توفيق طارق) قد ارتبطت بشخصيته التي كانت قادرة على فرض حضورها في هذا الوقت المبكر ، وعلى فرض تجاربه على

عبد الوهاب أبو السعود

١٨٩٧ - ١٩٥١



لوحة الفنان ميشيل كرشه

جذريا عن الرائدین الآخرين ، اللذين عبرا عن المرحلة الاولى ، ذلك لان (ميشيل كرشه) اختار اسلوبا مختلفا ، حين رسم بانطباعية ، تعني بالنور وعلاقته باللون ، فتمرد على المفاهيم الاكثر اكاديمية وتقليدية ، وعبر عن مفهوم حياتي جديد ، اكثر تبذلا ، واكثر تفردا .

فهو يمثل النقيض الاخلاقي لتجارب الفنانين الاولين ، لانه اراد واقعية التبديل ، والتغير ، وربط فنه بالوجه البشع للواقع الذي لم يكن مثاليا ، ورسم الحقيقة المرة احيانا ، وقال بانه لا يريد ان يكون الا امينا للواقع كما يراه فنيا وسلوكيا . على حين اختار الامانة للواقع في رسمه ، والنقد للفنانين الآخرين ، الذين كانوا يريدون للفن مهمة اخرى ، وكان في نقده لا يجمال ، ولا يهادن ، بل كان يقسو ... الى حدود التجريح .

وتلك الصفة لم تكن مألوفة ، لكن جميع الفنانين اعتادوا على هذا منه ، وعرفوا ان (ميشيل كرشه) كان قادرا على كشف الكثير من النقاط في لوحات الآخرين ، التي تستحق النقد والتجريح .

ولكنه وصل في تجاربه (الانطباعية) الى الصيغة الرائعة الخيالية حين احاط مناظره بالضباب ، واضفى على عالمها جوا خاصا ، من علاقة النور باللون ، وتأثيرات الهواء التي كان يؤكد عليها ، وعلى تأثيراتها على الرؤية والتعبير الفني .

وعلى الرغم من التشابه الذي نلاحظه بكل وضوح بين شخصية (عبد الوهاب أبو السعود) من حيث الاساليب والموضوعات والريادة للحركة الفنية ، لكن ثمة عناصر جديدة اضافها (عبد الوهاب) حين رسم وحين قام بالتدريس للتربية الفنية ، وحين قدم موضوعاته التي كانت تتفق مع موضوعات (توفيق طارق) .

ان شخصية (عبد الوهاب أبو السعود) تملك من المقومات ما يجعلنا نقول بانها شخصية متعددة المواهب ، فهو كاتب مسرحي وممثل ومخرج وهو رسام واقعي وتسجيلي ، وهو مناضل حقيقي ، وله اسهاماته الفكرية في تلك المرحلة ، وقد عبرت لوحاته عن ذلك كله ، فالمسرح الذي كان يكتب له هو مسرح نضالي له صلته بالتراث العربي والموضوعات التاريخية ، وكذلك لوحاته عبرت عن هذا المفهوم تمام التعبير ، ونحس بان مشاهد لوحاته مسرحي ، ساعده على تقديم ما هو متميز ، ولهذا فالتجربة اخذت بعدا جديدا من هذه الزاوية .

وكان تجربته في التعليم رائدة في هذا المجال ، وذلك لانه لم يكن يقتصر على تعليم الرسم ، بل كان يولي اهتمامه للخط العربي ، ويؤكد على الزخارف العربية ، ويقدمها على انها تمثل الفن العربي الذي يجب علينا ان ننهل منه .

وهو الفنان الاول الذي اعطى لدراسة (تاريخ الفن) اهمية لا تقل عن التعليم ، اذ كان يملئ على طلابه امليات متنوعة تحدث عن كبار الفنانين ، وتساعد الطلبة على فهم اهمية دروس التربية الفنية ، وكان يطلع طلابه على لوحات الفنانين الكبار العالميين ما وسعه ذلك ، وكذلك كان يؤكد على اهمية ما قدمه العرب من فن وعمارة ... وكان هذا كله وسيلة هامة لتأكيد اهمية (الفن التشكيلي) .. ولهذا لعب (عبد الوهاب أبو السعود) دورا هاما ... في توطيد دعائم الحركة الفنية والتربية الفنية والتذوق ، وربطها بدراسات ومعلومات يقدمها لطلبته .

ميشيل كرشه

١٩٠٠ - ١٩٧٣

ان شخصية (ميشيل كرشه) تختلف اختلافا

صبحي شعيب

١٩٧٤ - ١٩٠٩

ولن نستطيع تقدير الدور الذي لعبه (صبحي شعيب) الا اذا عرفنا بان مدينة (حمص) باكملها تدين له ، لانه اول فنان رسم في هذه المدينة ، وكل فنان آخر عاش في (حمص) يعترف له بفضل انتقال الفن اليهم ، ولهذا فهو المربي والمعلم والموجه والمعين لكل فرد هاو ، او محترف ؟ !

ولو اقتصرنا على لوحاته وتماثيله ، وحاولنا دراستها لا نرى الا القليل من التجارب التي لا تغطي الصورة كاملة عما قدمه هذا الفنان ولاغمضناه حقه ، ودوره ...

لقد رسم اللوحات السياسية والاجتماعية ، وعبر عن مفهوم واقعي ، واكد على اهمية تجاربه في رسوم الكاريكاتير السياسي الذي قدمه ، ولعب ذلك كله دورا هاما على صعيد عام في هذه المدينة .

وحين ضخم ، يدي العامل الكادح ليعبر عن المفهوم الانساني التعبيري ، كان موضع هجوم النقد عليه ، لانه لم يرسم بواقعية ، مع ان رؤيته الواقعية كانت من النقد الذي وجه اليه ، لانه اراد للواقعية مضمونا ابعد من التسجيل ، فكان امام الواقعية بمفهومها العلمي الحديث ، وهكذا هدم المفهوم الواسع الانتشار للرسم الواقعي ، في عديد من التجارب الهامة ... لكن مأساة (صبحي شعيب) انه كان يعطي لتلاميذه وطلابه كل وقته ، يضحي حتى بالرسم حتى ينشر الفن ويرى الآخرون يعملون ، ويناضل ضمن المحيط الذي كان يعيش فيه كي يكثر الفنانون ويجدون الرعاية ... ولهذا فالتضحية تتجلى في حياته اكثر مما تتجلى في تجربة اي فنان آخر ... لانه كان عميق التأثير على الفن التشكيلي في تربيته للأجيال ، اكثر من تأثيره على الفن في اللوحات التي رسمها ، والتي لم تكن تلاقي الا الهجوم والاغراض من النقاد والناس في تلك المرحلة .

وتجلى ذلك بكل وضوح في مرحلته الاخيرة من حياته حين بدأ يولي اهتمامه لمركز الفنون التشكيلية في حمص الذي كان له فضل تأسيسه وادارته ، واعطاء الطلبة كل حاجاتهم ، ولم يكن يضمن بالمال والالوان ، وكل شيء حتى يرى هؤلاء الفنانين الشباب يحققون شيئا لم يستطع هو تحقيقه ..

وهكذا اعترف كثيرون بدوره ... واعترفوا بما قدمه لهم وبقي ذكره ... دائما في هذه الجوانب .. فأعطى الريادة معنى التضحية والبذل ... للأجيال ، لهدم جدار الجهل بالفن ودوره .



روح الفنان صبحي شعيب



لوحة الفنان صبحي شعيب

وهكذا كان ثائرا في أسلوبه الفني الخاص الذي قدمه ، على من سبقه ، وثائرا في أسلوب نقده ، وأضاف الى ذلك كله ... انه وطد معالم (الانطباعية) عند عدد كبير من الفنانين الذين تتلمذوا على يده ، واعترفوا بفضل ، ... وما زالوا حتى الآن يقرون بدوره الكبير على تجاربهم ، وعلى الحركة الفنية كلها ...

وحين توفي (ميشيل كرشه) بعيدا ، افتقدت الحركة الفنية بوفاته ، تلك الشخصية المحببة والناقدة ، والتي لا تهادن ، والمعلمة عن طريق النقد ... والغريبة الاطوار في قدرتها على التعبير عن نفسها بصدق ... وامانة للواقع .. والتي لا تعرف التزييف ... لانها كانت عبر سلوكها تعري الكثير من الامور .



تمثال للفنان محمود جلال .

محمود جلال

١٩٧٥ - ١٩١١

ويتمتع الفنان (محمود جلال) بأهمية كبيرة ، لانه وطمع دعائم الفن التشكيلي حين ربط اللوحة بتكوين محكم وكلاسيكي محدث ، وأفاد من تجارب الدراسة في إيطاليا ، ليقدّم لنا أول محاولة لايجاد اللوحة المنظمة تشكليا ولونيا ، للتعبير عن المضمون ، وتقديم المضمون الانساني عبر رؤيته للفن على أنه علاقة متماسكة بين عناصر تجمعها القدرة على التعبير المتماسك المتين . فكان (المصور الكلاسيكي) بكل معنى الكلمة ، وأضاف الى تجارب من سبقوه مفهوم الصياغة المحكمة ، وعبر عن مرحلة جديدة هامة لم تعرفها الحركة قبله وكذلك كان نحاتا هاما ، عرف كيف يعالج الطين ، ويعبر من خلاله عن شتى الموضوعات ، وعرف كيف يتطور بنحته من المرحلة التقليدية ، فحدد في أواخر أيامه ، فسبق بتجديده الكثير من النحاتين المجددين ، وعبر عن المضمون بالحركة ، والمتانة ، وقدم مفهوم الديمومة والنصبة في عمله النحتي ، وأغنى تجاربه بالرؤية العميقة التي صدرت عن معلم فنان . وكذلك كان مربيا بحق ؟ !

صلاح الناشف

١٩٧١ - ١٩١٤

أما (صلاح الناشف) فقد كان تقليديا ، في تجاربه الأولى ثم انطباعيا ملونا ، لكنه ضاق ذرعا بالانطباعية ، فبدأ يجدد فكان من أوائل المجددين ، وعلى الرغم من الهجوم الشديد على تجاربه المحدث ، لكنه لم يتراجع عن موقفه ، وعما صمم عليه ، أراد أن يكون مع المجددين ؟

لكن .. مأساة (صلاح الناشف) مزدوجة ، اذ لم يقبل التقليديون هذا التحويل الذي قدمه ، وحاربوه كثيرا كي يعود الى المناظر ، لكنه أراد أن يكون (تعبيرا) تعكس لوحاته شيئا من معاناته ، وتقدم أعماق أعماقه التي كانت تعيش في مأساة وتمزق حادين ، لهذا رفض التراجع .

ولعل أهمية ما قدمه في مجال التعليم الفني ، والتربية لا يقل عن أهمية الأعمال الفنية التي قدمها في (التصوير الزيتي) أو (النحت) ، وذلك لانه كان قادرا على توجيه طلبته التوجيه السليم وكان يملك العين القادرة على اكتشاف الخطأ ، وتوجيه الطالب الى معالجته ، وفهم أهمية المعالجة الواقعية الدقيقة للطلبة في البداية عن الواقع ، والتماثيل التي تستخدم كنماذج فنية ينقل عنها ، وقد هيا عدد من النحاتين الشباب ، وعرفهم على النحت عبر ملاحظاته وتجاربه . وهو ، أضاف الى ذلك كله . . . ما قدمه من تبديل في المناهج الفنية ، حين استلم الموجه للتربية الفنية ، فالغنى الكثير من التوجيهات الخاطئة التي كانت معممة ، ووضع الاسس العلمية لما هو جديد معبر عن مفاهيم التربية الحقيقية .

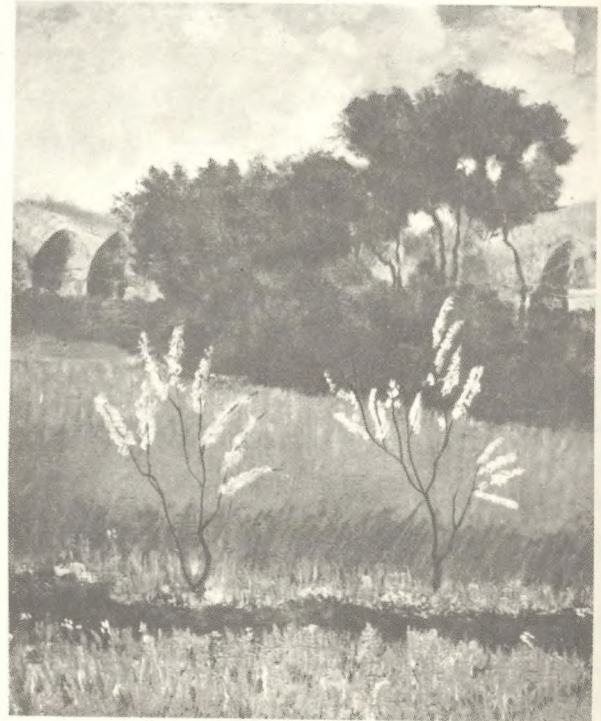
وقد كان الفنان العميق الاحساس بمسؤوليته عن الاجيال ، والذي لا يقبل المهادنة في الرأي أو الموقف . وحين انتشر التجريد ، وشعر بخطورة هذا ، كان يتمزق ، وهو يشاهد اللوحات . . . مخلصا مع نفسه لا يقبل الا المفهوم الواقعي في الفن . . . وخصوصا كمنهج دراسية .

وفي نفس الوقت لم يفهمه المجددون ، حين راوا في اعماله شيئا غريبا عما الفوه ، فالشجرة واقعية ... ولكن الالوان التي رسمها بها حمراء ، والخطوط متداخلة ، لا تقدم الواقع ولا التجريد .. وهكذا ..
و حين ندرس تجاربه ، وخصوصا الاخيرة التي عبر بها عن مأساوية ، وتمزق باللون ، وتحوير الشكل ، نحس بصدقه ، وبما قدمه لنا من تعبيرية سابقة لزمانها ، ورائدة في هذا المجال .

اسماعيل حسني

١٩٢٠ - ١٩٨١

تفرد تجربة (اسماعيل حسني) بين باقي تجارب الرواد من الفنانين في انها تتمتع بخصوصية جعلتها تلعب دورا كبيرا مؤثرا على جيل من الشباب من الفنانين في (حلب) ، حين اقام هذا الفنان ، فقد استفادوا منه في مجال النقد الفني والآراء الفنية استفادة كبيرة لربما تفوق اعماله الاخرى الفنية التي قدمها لنا وعبر بها عن مواقفه الفنية .



لوحة الفنان اسماعيل حسني .

لقد استطاع اكتساب ثقافة معينة عالية حين درس في (روما) في نفس المرحلة التي درس فيها (ادهم اسماعيل) وكان على صلة معه ، ولكن (اسماعيل حسني) ظل تقليديا في رسمه ، ومحافظا على المفاهيم الفنية للرواد ، ولم تتطور تجربته او تأخذ بعنا جديدا يتجاوز المواضيع التقليدية للطبيعة والمفاهيم المرتبطة بالمرحلة الاولى لولادة الحركة الفنية .

لكن ثقافة (اسماعيل حسني) وحسن تذوقه ، وقدرته على الحكم افادته في تطوير الشباب من الفنانين الذين كانوا حوله ، وهكذا بدأ يتحول الى تدريس (تاريخ الفن) وتعليمه ، ولهذا لعب الفنان دورا كبيرا في هذا المجال ، واكد على حضوره ، وعلى اهمية نشر معرفة تاريخ الفن للفنانين الشباب ، فكانت تلك بداية هامة على طريق خلق جيل متذوق .

سهيل احذب

١٩٢٠ - ١٩٨١

لقد لعب (سهيل احذب) في الحركة الفنية نفس الدور الذي لعبه (صبحي شبيب) على اختلاف اسلوبيهما ، وما قدمه كل واحد منهم ، لكن الظروف التي كانت تحيط بسهيل احذب كانت شاقة ، وقاسية ، ورغم ذلك نجح في أن يوطد الفن التشكيلي في مدينته ، ويعلم الاجيال ويخرج الفنانين بحيث لا ترى فنانا درس في مدينة (حماه) لا يعترف بفضلها ، وهكذا ترعرت في هذه المدينة حركة فنية متميزة لها خصائصها ، وروادها ولها طبيعتها المرتبطة بالواقع .

جمع الطلبة الموهوبين ، واسس لهم جمعية ، وادار هذه الجمعية ، ثم تحولت الى مركز للفنون التشكيلية في المدينة ، وقد تمكنت هذه المدينة من رفق الحركة الفنية بعدد كبير من الفنانين كان له فضل تدريبهم ، والدفاع عن الفن ، وحماية الموهوب ، ودعمه ماليا وفنيا .

وقد قدم التضحيات العديدة ، والجهود الكبيرة التي جعلته يدفع هؤلاء الموهوبين ، وكان ذلك كله على حساب عمله الفني ، ولهذا لانرى له الا القليل من التجارب الفنية الهامة ، لكن هذه التجارب لاتقارن بما بذله من جهود تعليمية ، وماقدمه من عطاء ، كان وراءه وحده .

ولهذا السبب فقد تحولت نظرة الناس الى الفن في المدينة ، واقبل الهواة على تعلمه ، ومتابعة الدروس ، حتى وصل الى مرحلة كان التجمع الفني الذي انشاه حوله وحول مركزه من أكثر التجمعات الفنية أهمية .



لوحة الفنان ادهم اسماعيل

التي اخذت ابعادها بعده ، وهكذا توصل (ادهم اسماعيل) الى الشكل الفني ، او اللغة القادرة على التعبير عن كل الموضوعات المعاصرة التي عشناها في تلك المرحلة الهامة الممتدة ما بين عامي (١٩٥٢ - ١٩٦٣) .

ونحن قادرون على تحديد ثورته الفنية في النقاط التالية :

— اولاً : الثورة على الفن التقليدي الذي كان سائداً في فترة الرواد ، وعلى موضوعاته وعلى أساليبه وتقديم فن حديث بروح عربية ، ولهذا فالتجديد في الشكل الفني كان البداية الاولى لحركة التمرد الفنية التي قادها .

ثانياً : التجديد من حيث الموضوعات ، اذ ربط تجربته الفنية بجميع الموضوعات القومية والانسانية ، التي كانت تشغل المواطن العربي في تلك المرحلة ، وخصوصاً بعد العدوان الثلاثي على مصر العربية عام (١٩٥٦) ، وهكذا قدم الحداثة على أنها تجديد في الصياغة وفي الموضوعات .

ثالثاً : الارتباط بالتراث العربي واستخدام عناصر منه كالخط اللاتناهي للتعبير عن الموضوعات ، وادخال الحداثة الى هذا التراث ، حتى لا يبقى مجرد زخرفة او مجرد لعب شكلي بالخط واللون ، وهكذا طور اللغة المستوحاة من التراث لتعالج الموضوعات المختلفة ،

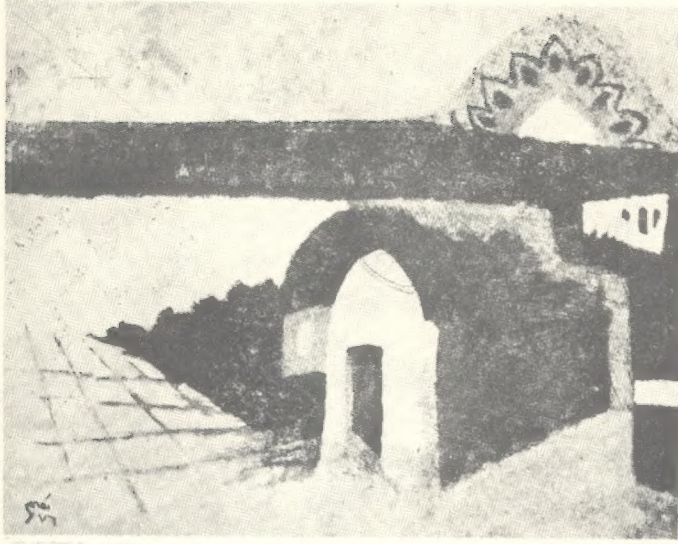
وحين توفي خسرت الحركة الفنية ، فيه انسانا اعطى كل شيء لبناني الجسور ويعمقها ، ويقدم التجارب التي وصلت بعضها الى افضل مستويات التعبير والتي حافظت على اخلاصها ، لما بذله من جهود من أجلها .

أدهم اسماعيل

١٩٦٣ - ١٩٢٣

لقد لعب الفنان (ادهم اسماعيل) دوراً هاماً حين رسم عدة لوحات استوحاها من التراث العربي ، وربط بين تجربة الفن الحديث التي قدمها وبين الروح العربية التي اعتبرها لب التعبير الفني الحديث ، وهكذا قاد الحركة الفنية في سورية الى الارتباط بالاحداث والتعبير عن الموضوعات العربية القومية والسياسية والقضايا الاجتماعية ، واكتشف في الخط العربي اللامتناهي (الارابيسك) وسيلة الى ربط الفن التشكيلي ، فكان اول فنان يعرب اللغة الفنية ويقدم لنا الفن التشكيلي الحديث بصياغات وتشكيلات مستمدة من التراث العربي .

وقد اعتبر (ادهم اسماعيل) رائد التجديد من حيث الموضوعات والصياغة الفنية ، ولهذا فالفضل يعود اليه لسير الحركة في طريق (الحداثة الفنية)



لوحة الفنان نعيم اسماعيل

عبر لغة الفن التشكيلي ، مؤمنا بأن الحضارة العربية التي نسعى اليها يجب أن تكون شاملة لكل شيء ، اذ لا يكفي أن نؤمن بالقومية العربية ونسعى اليها ، بل لابد لنا من أن نوجد العلاقات الفنية والتشكيلية التي تعطي للحضارة العربية الحديثة مفهوما معاصرا له جذوره التاريخية في تراثنا .

وحقق عبر ذلك كله ، أول تجربة فنية عربية حديثة ولها رؤيتها المرتبطة بالتراث والمفاهيم العربية .

نعيم اسماعيل

١٩٣٠ - ١٩٧٩

وتابع (نعيم اسماعيل) ماحول شقيقه (ادهم) اذ آمن مثله بضرورة ايجاد فن حديث بروح حديثة ، واكتشاف العناصر الفنية التي تصلح للتعبير عن الموضوعات الملحة على الساحة ، وقد اكتشف في الزخرفة العربية ضالته فبدأ يطورها ، ويحذف منها التكرار السقيم ، لتعكس ما هو حديث .

وقد تمكن من أن يقدم لغة خاصة به ، عالج بها مختلف الموضوعات ، وربط ذلك كله بالهدف الرئيسي ، وهو ربط الفن العربي الحديث بالاهداف القومية العربية ، وايجاد الوسائل الفنية التي تربط الفن

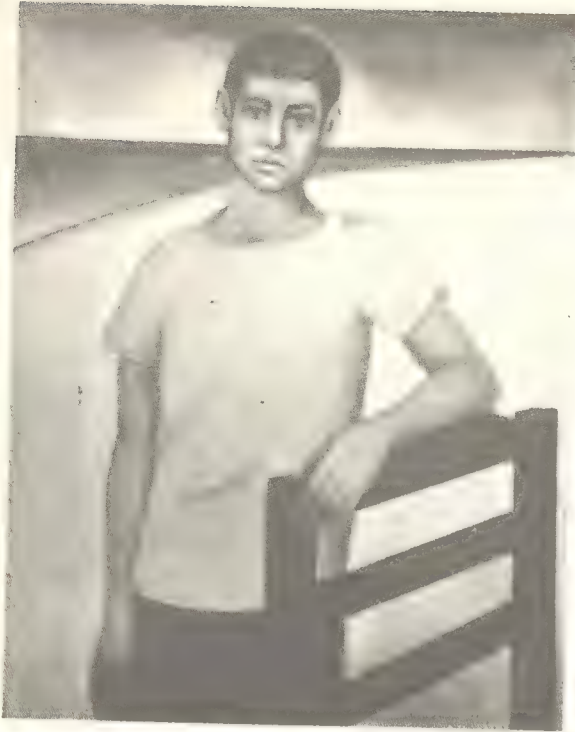
وتمكن من ربطها بالتعبير الانساني ، وقدم ما هو اصيل متميز من حيث العلاقات التشكيلية .

وهكذا اوجد اللغة القادرة على التعبير عن المضمون الذي سعى له ، وهو ايجاد فن عربي معاصر له جذوره في التراث ، لكنه يتفق مع الحاجات الملحة المعاصرة ، ويسعى للتعبير عنها وقدم الاثبات على أن التراث العربي يصلح للتعبير الفني مهما اختلفت الموضوعات والمضامين .

ان الاراسك ، كما فهمه (ادهم اسماعيل) هو حركة الخط واللون والبقعة والتدرج اللامتناهي ، الذي يعطي اللوحة التماسك والايحاء بالمتانة الضرورية لنجاح تكوين أية لوحة فنية ، وهو الاساس القادر على معايشة العصر ، والتعبير عنه .

وقد خاض (ادهم اسماعيل) في محاولاته تلك ، معركة على كل المستويات مع كثيرين ممن رفضوا (الحداثة) ، واعتبروا أن الفن هو الصياغة التقليدية ، واثبت قدرته على بناء (فن حديث) يرفض المفاهيم التقليدية ، وقال بأن الحداثة في الفن يمكن أن تكون عبر تراثنا العربي ، لان الكثير من التجارب الاوربية الحديثة قد اخذت عن هذا التراث ما يمكنها من التعبير عن المضمون الجديد للتعبير الفني .

وقد بذل الجهود الكبيرة كي يربط بين رؤيته العربية وبين فنه ، وأن يقدم لنا المفهوم القومي العربي



لوحة الفنان لؤي كيالي



لوحة الفنان لؤي كيالي

بالتراث العربي ، وهكذا أثبت امكانية تراثنا العربي على البقاء ، وقدرته على رفد الفن التشكيلي المعاصر باللغات الفنية المختلفة التي تساعده على التعبير ؟

ان الزخرفة ليست الا وسيلة تعبير يمكن ان تتحول عنده الى كل اشكال الطبيعة ، وهكذا رأى في البداية في كل شيء ماهو زخرفي ، وصور كل شيء الى شكل زخرفي ، واغنى الزخرفة باللون والحركة والايقاع الحديث الموسيقي الذي يجعل الزخرفة قادرة على التعبير عن الموضوعات التعبيرية الانسانية وعن القضايا المختلفة .

وفي المرحلة التالية ، ابتكر الزخرفة المتجددة الحديثة التي شملت كل الاشياء ، فالوجه زخرفة ، وكذلك المنظر والشكل الانساني ، وهكذا اوجد المعادل التشكيلي المعبر عن الحدائنة لتصبح لغة تعبيرية ولا تقف عند حدود الزخرفة السقيمة .

وارتبط بالاحداث المختلفة التي عشناها ما بين عامي (١٩٥٦ - ١٩٧٩) ... وعبر عن كل هذه الاحداث عن طريق اسلوبه الخاص الشخصي ، وهكذا لم يترك حدثا لم يعبر عنه ولا قضية لم يتطرق اليها بحيث اصبح الفنان الذي عكس كل احداث مرحلته ، وكل قضاياها ، وهذا يعني مدى صدق ارتباطه بالواقع العربي في فترة هامة من فترات التاريخ العربي .

واثبت (نعيم) ان التراث ليس زخرفة سقيمة واصبح الفنان قادرا على خلق فن معاصر اذا احسن استخدام عناصره للتعبير الحديث الذي تجلى في اكثر من عمل .

وهكذا ... ولد الفن العربي الحديث بروح عربية بمواضيع محلية ، وبمفهوم شخصي متميز خاص به .. واوجد الفن التشكيلي المعاصر في سورية جذوره في تراثنا العربي .

وارتبط ذلك كله بالمعركة التي تخوضها للدفاع عن الوجود العربي الذي اصبح معرضا للتهديد ، ووضعت تجربة الفن العربي المعاصر في سورية يدها على العديد من العناصر الفنية العربية الهامة التي جدت هذا الفن ، وربطته بالمفاهيم القومية العربية التي انتشرت في تلك المرحلة .

لؤي كيالي

١٩٣٤ - ١٩٧٨

لقد ادخل (لؤي كيالي) عبر وجوهه الحزينة ، والمتألمة وشخصوه ووروده ومناظره ، جانبا ذاتيا عميقا ،

اعطى الحركة الفنية ابعادا جديدة ، اذ استطاع ان يربط معاناته الذاتية مع معاناة الآخرين ، ويعبر عن الجانب المشترك في هذه المعاناة ، وتمكن من ان يربط الفن بالناس عبر ذلك الحزن الاخرس الذي عبر به عن المأساة وهكذا ... وجد كثيرون في تجاربه ماهو جديد

الكتل التي قدمها لنا .. ومن ثم عاد الى الزهور البيضاء والمراكب السوداء ، والطبيعة الجميلة ، وهكذا كنم ماكان يعتمل داخله عبر هذه اللوحات الجميلة مرة اخرى ، وكانت تلك هي المرحلة التي فجرت داخله كمأساة ، فأنهى نفسه في محاولته أن يرسم مايرضي الآخرين ، وهكذا عكس في تجاربه الاخيرة ، الحزن مرة اخرى .. لكنه الحزن المدمر الذي يدل - ان دل على شيء - فعلى مدى ماكان يعتمل في أعماقه من الآم ... ومدى ما كان يعاني من مأس ، انتهت به الى الاحتراق ، وهكذا أعطى نفسه بشكل نهائي ... وكشف عن مدى ترابط فنه مع نفسه ، ومدى تفاعل كل تجاربه مع أعماق أعماقه ... ومدى عكسه لمعاناته في لوحاته .

أحمد وليد عزت

١٩٣٤ - ١٩٧١

لقد استطاع (وليد عزت) أن يقدم لنا تجربة غنية بما تملكه من امكانات حين رسم لوحات مناظره المائية الاولى التي تمثل رؤية جديدة للالوان المائية ، وحين ادخل الى فن المناظر التقليدية ماهو جديد عبر حساسية اللون المائي وشفافيته ، فالفى التماثل بحثا عن التناغم وابدع في تطوير الالوان المائية حين اضاف الى لوحته بعض التقنيات التي تدل على قدرته على المعالجة . ولكن (وليد عزت) اكتشف ماهو أعماق حين تمكن من أن يعالج عدة مواضيع استفهاما من اسطورة جلقامش ، ويفلح في جعل الوانه وأشكاله تعكس مأساة (جلقامش) في صراعه مع (انكيبدو) ؟!

وهنا تجاوز (وليد عزت) نفسه ، لانه لم يعد يقدم لنا ماهو جميل مبتكر في هذا الميدان ، بل بدأ يعبر عن (المأساوي) عبر المائي ، فهل يمكن للالوان المائية الجميلة الشفافة أن تكشف عن المأساة وكيف ؟!

لاشك في أن (وليد عزت) ، اخذ المقاطع الهامة في اشعار الملحمة ، ورسم اللوحات الفنية التي تستقي منها ، والح على صراع الانسان في سبيل الخير ؟! ومع الشر وابدع في تقديم مفهوم جديد للون المائي ، لم يسبق اليه ، ولم يتابع بعده .. وكانت المأساة حين مات قبل أن يحقق كل طموحاته .. وهكذا تدخل القدر مرة اخرى ، وهزم (جلقامش) ؟! قبل أن يتم تحقيق كل مايرغب به .



لوحة الفنان وليد عزت

مختلف عما اعتادوا عليه من فن ، وجعل العيون وسيلة للنفاذ الى الأعماق ، وعبر عبر الاصابع عن خلجات النفس وعن مأساتها ، وهكذا توصل الى فن خاص فيه الكثير من الإضافات الفنية التي تجلت في عجينة الفريسك التي داب على استخدامها ، ووضع عليها الخطوط المتحركة التي اشتهر بقدرته على معالجتها ، وحين تكامل بحثه ، ووجد ضالته في بعض الشخوص من الشارع استطاع أن يحقق نفسه والآخرين ... ويوصل ذلك للناس .

ان تجربة (لوي كيالي) في مرحلته الاولى استطاعت أن تأسر الكثيرين مما احبوا هذه الصياغة الفنية ، واعجبته أعماله . لكنهم اختلفوا في تقدير تجربته الثانية حين لجأ الى العنف والبشاعة حين رسم (الانسان في الساح) او (في سبيل القضية) ، والتي امتازت عن هذه التجارب بطرحها مواضيع اجتماعية وسياسية ، وذلك لانه تخطى عن جمال الايدي والعيون ، واتجه الى الشخوص المتألمة ، والتي تعيش الصراع العناد في الحياة ، وهكذا انقسم الناس حول هذه التجربة .

وهكذا ، مر (لوي كيالي) بتجربة مؤلمة ، انتهت الى شكل جديد من الفن ، يحمل المواضيع الاولى التي بدأ منها ، ولكنه يقدمها بصياغات مختلفة ، اكثر تحديدا للاشكال والمساحات واكثر واقعية من حيث

ولكن (مجيب) كان قادرا على تجاوز هاتين المرحلتين ، حين قدم تجاربه الاخيرة ، التي تكشف عن بداية تكون أسلوب شخصي له ، يعتمد على الخط العربي اللامتناهي ، وعلى الرخارف والتجريد ، واستعان بعناصر من البيئة الشعبية ، وبدأ يرمز عن طريق هذه العناصر ، فأصبح (الطائر) يعني شيئا هاما يتجاوز المفهوم التقليدي للطائر ، وكذلك (الثور) و (الحصان) و (الشجر) و (الكف) وهكذا اكتشف أسلوبا شخصيا وعبر به عن موضوعاته .

وحين اكتملت التجربة واخذت أبعادها وبدأت بالمطاء ، توقف (مجيب داوود) عن العطاء ، وهكذا غاب لحظة الأمل بمطاء جديد معبر .

فتحي محمد

١٩١٧ - ١٩٥٨

لم يكن (فتحي محمد) نحاسا متميزا اعطى للنحت ماهو جديد معبر يتجاوز المفاهيم الاولى التقليدية التي قدمها لنا رواد النحت في القطر ، بل كان قادرا على التعبير عن نفسه في نحته ، وقادرا على عكس الحس المؤلم عبر الحركة ، وهكذا سكب في (يافع) و (عاريتة) و (امرأة جالسة) جمال الألم الذي يعبر عن المعاناة ؟!

وهكذا أغنى تجربة النحت المعاصر في القطر ، لكن مأساة فتحي ، تكمن في أنه لم يستطع أن يتابع الطريق الذي بدأ ... لأنه توقف في لحظة الكمال الذي يعكس لنا قمة النضج في التجربة .

ان بعض تماثيله الصغيرة المعبرة ، تكشف عن مدى رغبة (فتحي) لتقديم نحت فني له أسلوبه الخاص يملك اللغة الرمزية ويعبر عن الموضوع بهذه اللغة ، ولعل لوحته (الموجه) يمثل لنا قمة المرحلة التي اكتمل فنا . فأصبح مهيبا من حيث القدرة التقنية على قول ما يريد ، المأساة . القدر ، وهكذا تلف الموجه عاشقين وتفرقهما في تدفق المياه ، ويتحول الشخصان الى جزء من هذه الموجه العارمة ، وفي هذه التجربة من المعاني مايدل على مدى إحساس فتحي بالمأساة الانسانية ومدى تعبيره عما يحس به من طغيان قدر قاس يلف الانسان بلا رحمة .



مجبب داوود

١٩٤٠ - ١٩٧٧

لقد انطلق (مجيب داوود) من التجربة التجريدية، وذلك بعد تخرجه من كلية الفنون الجميلة بدمشق ، وكان اللون موحدا ضمن المساحة ، واعتمد على علاقات المساحات وتناغمها ليعبر عن لوحته ، وكانت تلك هي البداية التي انطلق منها .

وفي المرحلة الثانية من تجربته الفنية بدأ يحور المساحات التجريدية الاولى ، ويطورها ليقدّم لنا مجموعات من الأشخاص المتجمعين والمتفرقين ، وأفلح في تحويلها ليقدّم لنا رسم ظل الأشخاص ، ليعبر عن (المضمون) الذي يريد .

أدهم اسماعيل في درب النضال

من خلال صور وخواطر

فايز اسماعيل



الفنان الراحل
أدهم اسماعيل
١٩٦٣ - ١٩٤٣

ليست البطولة موقفاً فريداً في حياة المرء ، وإنما هي استمرار مواقف التحدي والعطاء ، وهي لا تنصر على ميدان المجابهة والعنف ، وإنما هي أعمق لأنها تشمل كل الميادين ، وإذا احترم الناس زمناً بعض من وقفوا في وجوه الطفلة وحطموا مواقعهم ، أن هؤلاء الناس احترموا دهرهم من قاموا بتبصير الشعب بحقوقه ، وسعوا إلى رفعه إلى مستوى مسؤولياته لكي يكون مؤهلاً لتصرف أموره وتحقيق انتصاراته ، لأن البطل هو الذي يكتشف الإبطال ويتعاون معهم ، ومتى سلمت الأمانة إلى المناضلين ، سلمت القضية من أن ينالها عبث .

نقول : لم تبني الشعوب بالقوة العضلية يوماً ، وإنما الذي بناها هو العقل النير الذي وضع القوة العضلية في مسارها الصحيح ، فالغدهو الذي يوجه القضية الكبرى ، وهو الذي يحرسها وينميها ويفتح الأبواب أمامها ... أن ظاهرة اسبارطة مارفعت شأن اليونان ، وإنما ظاهرة أثينا هي التي خلدت بلاد اليونان وهي التي حمتها . فالفكر الحي هو الذي رفع شأن الشعوب في التاريخ ، وهو الذي بنى الحضارات ، وهو الذي خلق البطولات العضلية ومواقفنا الفردية ، ولماذا كان الحكام البورجوازيون يبرزون من تاريخنا مواقف البطولات الفردية ، ويتجاهلون كل الظواهر الثورية الجماعية من تاريخنا ، حتى وصل الأمر بهم إلى اعتبار الثورة هي الفتنة ، كل هذا لكي يبعدونا عن الميعن الاصيل للقوة الحقيقية التي بنت الحضارات في التاريخ وهي : النضال الجماعي .

لقد خلد التاريخ أبطالاً في المعارك ، وهؤلاء لولا الفكر العسكري ما انتصروا في معاركهم ، ولولا أنهم كانوا مدافعين عن قضية قومية أو اجتماعية أو إنسانية ما شعر الشعب بهم ، فالفكر موجود في كل موقف كبير ، والمفكرون يأخذون حظهم من الخلود في كل حين ، وقد تتجاوز قيمة المفكرين آثار القادة العظام أحياناً ، ذلك لأن القائد رهن الظروف وملك أمته ، أما المفكر فإنه ملك الناس في كل مكان ، لذلك نستطيع القول : أن الخلود رهن العطاء ، وفي مستوى العطاء يأخذ المعطي والمبدع مكانهما في سلم الخلود ، ونستطيع القول أيضاً بأن الثقافة ليست هدفاً بذاته ، والا أصبحت سبيلاً لا خزان المعارف تماماً كما تجمع الكتب في المكتبات ، أنها وسيلة لبناء الإنسان والمجتمع والدولة .

وبالمقابل نقول : أن عطاء الفن أكثر خلوداً من عطاء الفكر نفسه في أغلب الأحيان ، ذلك لأن العالم بأسره يفهم لغة الفنان ، ولا يفهم لغة الفكر إلا أبناء أمته حين لا تترجم آثاره إلى لغات الغير .

والفنان في نظري هو من كان للفن في مجمل حياته : لا يعرف الفنان الاصيل من ريشته أو شعره ،



صورة تمثل اساتذة وطلاب
مدرسة الوفاق ويظهر فيها
الفنان الراحل ادهم اسماعيل

في هذه المدينة نما وترعرع ، ما كانت له في ولادته ونموه ميزة على سواه من حيث المستوى الاجتماعي ، فقد عرف شظف العيش وقساوة الحياة ، وتحمل مع اقترانه ما كانوا يتحملون ، وانما كانت ميزته في موهبة الفنية المبكرة واخلاقه النبيلة التي كانت ترافق هذه المواهب .

كان له اخ من والده يكبره عشرين عاما يدعى (احمد) ترك الدراسة ، وترك العمل مع والده في التجارة ، لينصرف الى كتابة الايات القرآنية بالخطوط العربية بانواعها على البلور ، وكان ادهم الصغير يجلس بجانبه على الارض يراقب الريشة وهي تتحرك في يد اخيه ، وحين كان يذهب احمد الى بعض اعماله كان ادهم يمسك ، يريشته ليكمل اعماله بكثير من البراعة والنجاح ، وحين يعود الاخ الى المنزل ويجد هذا الجديد في لوحاته كان يعبر عن اساه وحنقه ، ولكنه غالبا كان يبقى على هذا الجديد ، لانه لن يكون جديده خيرا مما اعطاه الاخ الصغير .

ويذهب ادهم الى المدرسة الابتدائية وهو ملم بالقراءة والكتابة ، من خلال والده الشيخ الفاضل الذي كان يرعى اولاده بالعلم ويفرس فيهم الاخلاق العالية ، وحين نستعرض حياته المدرسية هذه نجد انه كان الطالب الذي يكتب الدروس على السبورة بخطه الجميل ، بعد ان كان يقف على كرسي من القش لكي تصل يداه الى جميع أنحاء السبورة ، وليس من مدرس

ازميله ، ولا من انتاجه الموسيقي والتمثيلي فحسب ، وانما يعرف ايضا من سلوكه واخلاقه ، من قضيتيه ومواقفه ، انه يعرف من مستوى علاقاته الاجتماعية وتصرفاته اليومية ومجمل حياته .

والفنان الكبير (ادهم اسماعيل) نسيج وحده ، كان فنا في اخلاقه وسلوكه ، في التزامه النضال ، في مواقفه وعلاقاته الاجتماعية ، وفي مجمل حياته ، في فنه وداعة مهما اراد ان يغالي بالقسوة ، لطيف المعشر ، هادي الطبع ، سليم الطوية ، لا يحقد ، لا يدعي ، يغفو عن الخطأ ، يميل الى النكتة التي لا تجرح ولا تخرج ، كثير التواضع ، غيبي ، يعطي اضعاف ما يأخذ ، لا يجرح احدا في مطلب شخصي .

ما التفتت به مرة بعد غياب ، الا ورأيت عنده جديدا في فنه ، وما رأيت أي جديد في سلوكه واخلاقه ، انه فطر على الدماثة والوفاء .

قبل احدي وستين عاما فتح عينيه ادهم على النور في المدينة التاريخية (انطاكية) ، هذه المدينة التي ما ذكرت ثلاث مدن في التاريخ القديم الا وكانت انطاكية احداها . . لقد شهدت هذه المدينة اهم احداث التاريخ القديم ، وما تحقق نصر لغاز في منطقتنا الا حين استطاع اختراق اسوار هذه المدينة الخالدة لتفتح امامه سهول الوطن العربي بدءا من الاسكندر الكبير المكدوني في معركة (ايسوس) ، وانتهاء بالسلطان سليم العثمان في معركة (مرج بن دابق) .

دروس الرسم الا ويكون لادهم حظه فيه ، اما برسم الشكل على السبورة ، واما بتفقدته دفاتر زملائه الطلاب لابداء ملاحظاته عليها، ومساعدته لهم في رسومهم . وفي عطلة ظهر الخميس ويوم الجمعة ، كنا نلتقي مع ادهم اما في منزل او في منزلنا ليعرض كل منا ما توفر له من الطوابع البريدية المستعملة ، ونتقاسم فيما بيننا الزوائد . ولقد كان يمسك الطابع بيده بشغف ليقرأ لنا الفن الموجود فيه ، وكثيرا ما حرصنا على بعض الطوابع الثانوية لانها نالت اهتمامه الفني !! . وحين تنتهي جولة الطوابع كان يضع امامه الاوراق ليرسم خطأ او بضعة خطوط قائلا : احذروا الصورة التي سوف ارسمها ، وحين نعجز يتبع خطوطه بخط جديد وكنا نقول : هذا ديك ، وذلك يقول : هذا خروف وآخر يقول هذه بدايات منزل ، ثم يرسم خطأ جديدا وخطوطا اخرى الى ان يكتشف احدنا الصورة قبل نهايتها ... لقد كان يلهو بالصورة من نهايتها تارة وتارة اخرى من منتصفها وتارة اخرى يضع خطوطا في اولها وخطوطا في آخرها ... ما كان حريصا على صورة تلك ، فقد كان يأخذ الصورة اكثرنا شقاوة ليحملها فرحا الى منزله يريها الى اهله ، ويضعها بين دفاتره ...



وجه فتاة

ومن الطريف هنا أن اخاه الكبير أحمد كان يأتي الى المنزل ليجلس في احدى زوايا الغرفة وهو يراقب القلم الذي يتحرك بمهارة في يد الفنان الصغير ، كان اخوه يراقبه قبل سنوات قصيرة ، ولتبدو المسافة الفنية كبيرة ، بين الاخ الكبير الذي بقي عند بداياته وتحجر عندها ، وبين الاخ الصغير الذي شب على الطوق ، وكان عنده في كل يوم جديد ...

مرة رسم لنا صورة سهم سرعان ما اكتشفناه بعد خطين خطهما على الورقة ، واكملته ليخترق صور ضابط فرنسي ، وتكرر رسم السهم ضد اعدائنا ، واعجبنا بالسهم ليصبح (النافذ) شعارا لنا ، وكتبنا عبارات وجملا تعبر عن مشاعرنا السلبية ضد فرنسا وعملائها ووقفناها ب (السهم النافذ) ، وكان الكثيرون يطلعون على هذه العبارات المثيرة ويتوزعونها فيما بينهم ، وتصور الفرنسيون أن مجموعة من المناضلين وراء هذا الاسم ، وتصل التحريات الى المدرسة ، ويتوقف هذا النشاط ترضية لمدير المدرسة المرحوم (الشيخ صالح الغانم) .

من مواقفه النضالية المبكرة اذكر الحادثة التالية : - كان في حيننا مواطن عربي يعمل في الثكنة العسكرية ، وكان وجوده بيننا بالبزة العسكرية قذى في عيوننا نحن الذين كنا نعيش اوار اللهب القومي والحقد الاسود على الاستعمار والعملاء ، الا انه لم يخطر ببال احد منا ان يعتدي على هذا المواطن او يقوم بعمل يسيء اليه ، شعورا منا بأنه في ميسس الحاجة الى العمل ، وكان عمله في الثكنة هو مورد رزقه الوحيد .

مرة كان ادهم والمرحوم اديب الغانم عائدين من باحة اللعب في المدرسة الابتدائية ، وشاهدا حصانه أمام المنزل ، فثارت ثائرتهما ، فما كان منهما الا أن انهالا على منزله بالحجارة وضربا حصانه وهما يقولان : اذهب ايها الجاسوس ، فخرج عليها وانهال على ادهم ضربا وركلا ، وخرج ابناء الحي عليه ، واوسعه ادهم ضربا وكأنه يضرب فرنسيا وتقدم آخرون لانتقاذه ، وكان ثمة اصرار على مغادرته الحي لانه لا يجوز لعملاء فرنسا ان يسكنوا بيننا ، فأعلن موافقته على ذلك تحاشيا للنقمة الجماعية التي انصبت عليه ، وفي اليوم التالي جاء الى منزل والدي ادهم يعتذر لهما عن تصرفه القاسي ، مبينا لهما وضعه الاجتماعي وظروفه الصعبة ، فما كان من الوالدين الا ان اعتذرا له ، وطلبا منه البقاء في الحي ، وكانا شفيعين له امام ابناء الحي !! . انها صورة صغيرة لصبي صغير لما ينه دراسته الابتدائية ...

وتقوم عصبة العمل القومي في اللواء ، ويكون فنانا في مقمة المنتسبين اليها ، وسرعان ما يدخل

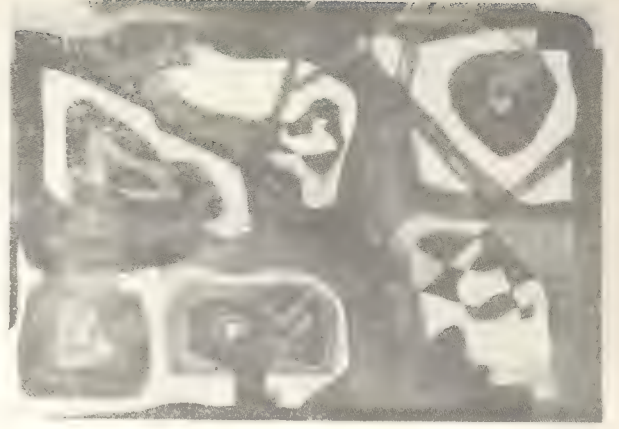
في فرقة الكشافة (الكشاف العربي) ، ويحمل مسؤولياته النضالية كاملة في صفوف العصبة ، واكتشافه في انطاكية ما كانت للاستعراض باللباس الكشفي ، وانما كانت لها مهمات نضالية واجتماعية ، حملها ادهم بكثير من الكفاءة والجدية ، وكانت فرقة الكشافة تنتقل من مكان الى مكان لنشر الدعوة العربية ، واستقطاب المناضلين لضمهم الى صفوف العصبة ، وكانت الكشافة هي التي تنظم المهرجانات والحفلات ، وهي التي تقود عمليات المقاومة ...

... ما اقام (نادي العروبة) حفلا خطايا الا وكان ادهم هو الذي يحمل مسؤولية الاشراف على زينتته بالورود والاعلام السورية ، وقصاصات الاوراق الملونة التي تشير الى العلم ، بالاضافة الى اسهامه مع اقاربه في كتابة اللافتات في باحة النادي بمختلف انواع الخطوط التي كان يكتبها اولا بالطباشير الملون على اللافتة ، وكان الآخرون يملأونها بالريشة ، ويعود أخيرا ليصحح الاخطاء لكي تبدو الكتابة سليمة .

وعليه ايضا كانت تقع مهمة رسم الشارات الكشفية ليتم تطريزها في المنازل .

وحين كان الطلاب يصدرون نشراتهم على ورق الكربون ، ابتكر لهم ادهم ما هو افضل من الكربون ، لقد كان يكتب لهم البيان من العنوان الجميل الى آخر كلمة فيه ، ويتولى طباعته على لوح من الجيلاتين ، ان نجاح هذه التجربة دفع المسؤولين في العصبة الى انتهاز هذا الطريق في الدعوات للاجتماعات والحفلات والتظاهرات والاضطرابات لانها الافضل سرعة وتوفيرا . ما كان ادهم مرموقا في النضال العضلي والمواقف الصعبة ، ولكنه ما كان جباناً ، ما تخلف عن معركة شارك فيها اقاربه . رغم ان مسؤولياته في مجمل النضال لا تقل اهمية وتأثيرا عن نضال الحجارة والنار ، فالنضال لا ميدان له ، وانما كل الميادين التي تصب في خدمة الامة هي ميادينه ، افهذا يعطي بالخطابة ، وذاك بالكتابة ، وذاك بالتصدي والعنف ، وكان طريق ادهم هو الفن اولا ، والمواقف الاخرى ثانيا ، ولقد كنت اراه يتقدم التظاهرات التي تبدأ غالبا بالطلاب لتنتهي أخيرا بالشعب ، والتي يكون سلاحها الاول الحجارة التي تلقى على المؤسسات الفرنسية وجند فرنسا ومصفحاتها لتنتهي أخيرا بالمدي والنار ...

حين زرت اخاه المرحوم صدقي اسماعيل مع عدد من الاقران في مستشفى انطاكية بعد اصابته برصاصة في بطنه ، رايت ادهم جالسا قرب السرير ، وعلى وجهه ابتسامة الرضى ، كان يمازح اخاه ويعدده باعطائه قصيدة لبوردلير ومعها قصة لعبد القادر المازني قراهما في مجلة الهلال ، مما جعلنا جميعا نتجاهل اسانا بالحدث لنمازح صدقي ايضا . وكان الامر الذي حدث له



العصفور ...



المريض ...

سحابة صيف عابرة .

اراني مسوقا لسرد حادثة تتعلق باهم الاحداث السياسية التي شهدها اللواء وكان لفقيدنا وجوده فيها ، لذلك اعتذر من القارئ اذا وقفت امامها ببعض التفصيل :

- معروف ان غالبية الذين كانوا يسكنون في ريف اللواء الذي يملك اقلية الاقطاع التركي العثماني هم شعبنا العربي ، لان الاغوات الاتراك لم يمارسوا الاعمال الزراعية بانفسهم ، وهؤلاء الفلاحون لم يأخذوا قسطهم من العلم لان الفلاح كان غالبا يشارك والديه في عملهما ، ولكي تمنع هذه الغالبية من الادلاء بصواتهم امام اللجنة الدولية التي ارسلت من عصبة الامم ، ابتدعت فرنسا بالتعاون مع تركيا بدعة جديدة ضد العرب ، حيث اصدر المفوض السامي قرارا يمنع الاميين فيه من الاستفتاء ، رغم ان الكثير من ابناء الريف كانوا يحفظون سور القرآن الكريم غيبا ، من خلال الكتاب الذي كان يديره بعض المشايخ الذين لم تتوفر لهم الالواح لتعليم القراءة والكتابة ، ولم يكن في كل ريفنا مدرسة ابتدائية ، بل انه ما كان في مدينة انطاكية كلها سوى مدرسة ابتدائية واحدة للعرب هي مدرسة (انموذج العفان) بناها الشعب بامواله ، ووضع السلطات الفرنسية تحت الامر الواقع ، وقسمت المدرسة الى قسمين : قسم للذكور وآخر للاناث ، ومن



الحان وعطور ...

هذه المدرسة تخرج ادهم عام ١٩٣١ مع حفنة من الطلاب تبلغ ثلاثة وعشرين طالبا ، اي انه نال الشهادة الابتدائية وهو في التاسعة من العمر .

اننا جميعا ذهبنا الى المدارس الابتدائية ونحن نقرا ونكتب من خلال مدارس الكتاب في المدن الاكثر تقدما من الريف ، لاننا تعلمنا فيها قراءة القرآن الكريم وكتابة سوره ، وتعلمنا فيها دروس الحساب ، وكنا في المدارس الابتدائية ندرس القواعد والاعراب في (دروس القواس) في الصف الثاني وكذلك دروس الانشاء وقصص التاريخ ودروس الجغرافيا والاشياء والاستظهارات الطويلة ، بالاضافة الى اللغة الفرنسية التي كنا نتعلمها في الصف الاول الابتدائي ، ولم يكن يسمح للطلاب في اللواء خاصة ان يتقدموا الى الكفاءة (البروفة) الا باللغة الفرنسية لكل المواد .

وحين أعلن الفرنسيون انه لا يحق لغير المتعلمين ان يدلوا بصواتهم في الاستفتاء ، وهذا موقف مصري يتوقف عليه مجمل النضال العربي ، أغلقت مدرسة العفان الابتدائية ليذهب الطلاب جميعا الى القرى مع آبائهم ، وليفادر الطلاب العرب في الثانوية (التجهيز) صفوفهم ليتوزعوا القرى العربية ، ويعلموا الفلاحين القراءة والكتابة ، وانتاب الرعب السلطات الفرنسية من هذه الظاهرة المفاجئة ، فاعزعت الى السلطات السورية بمواجهة الطلاب هؤلاء واصدرت قراءاتها بالتهديد بالرسوب ، وكان شكري القوتلي آنذاك وزيرا للمالية ووزيرا بالوكالة ، فارسل الدرك السوري الى الريف لطرد الطلاب منه ، وعاد الدرك بخفي حنين كانت تطاردهم حجارة افلاحين والطلاب ، وكان نصيب ادهم بعض العصي على رأسه وظهره ، ذلك لانه كان يتميز عن الطلاب الوافدين الى القرى في انه كان يلبس بذلة الكشافة العربي مما اعطاه امتيازا في توجيه التعليم وتنظيمه ، واعطاه امتيازا في اهتمام الدرك .

وقدم هؤلاء الطلاب للفلاحين زادا ثقافيا وقوميا خلال ثلاثة شهور اضعاف ما كانوا سيحصلون عليه في سنين ، وكان هؤلاء الطلاب يجتمعون كل مساء في منازل الفلاحين يحدثونهم عن قضية اللواء وقضية العرب .

حين جرى الاستفتاء على عروبة اللواء، ونال العرب الاكثرية فيه ، طمست نتائجه ، وخرجت اللجنة الدولية بالاسى والالم ، تجر اذيال الخيبة ، ولم يستطع رئيسها الا ان يعبر عن موقفه الصادق امام مظاهرات العرب امامه بكلمته الشهيرة التي ختم بها خطابه به [انسي احني هامتي امام وطنية عرب اللواء !] .

اعلنت فرنسا عن ميلاد دولة جديدة دعته (هاتاي) تمهيدا لفصل اللواء عن الوطن الام (سورية) عام ١٩٣٨ ، وجعلت للدولة علما وحكومة ومجلسا نيابيا ،



سيمفونية ...



العتان ... (الحمّان)

حينذاك اعلنا جميعا رفضنا لهذه الظاهرة المؤامرة ،
وهاجرنا الى حلب ومنها الى حمّاه حيث التقى فيها
قراة الخمسين طالبا لنكمل دراستنا باللغة العربية
وفي عرين المروبة (سورية) بعد ان حرمت علينا في
بلادنا . وابت السلطة الحاكمة ، من خلال تدخل
فرنسا . ان تتحمل مسؤوليتنا المالية وجاء التمويل
لدراستنا من لجنة الدفاع عن اللواء ...!!

غادر فناننا انطاكية وهو في السادسة عشر من
عمره . وما وطئت قدماه ارض اللواء بعدها الا مرة
واحدة ، زار فيها قبر والده الفاضل عام (١٩٦٣)
وتفقد مواقع الذكرى . وعاد بعدها الى دمشق ليلقى
وجه ربه في العام نفسه .

ما انهينا عامنا الدراسي في حمّاه حتى طلعت علينا
السلطة باعلان علق في لوحة اعلانات المدرسة يعتذرون
فيه عن قبولنا بعدها ، وتوزعنا بعدها في المدن السورية
لنعمل وننال لقمة العيش بكرامة ولنكمل دراستنا .

لقد فتحت هذه الهجرة امام ادهم آفاق جديدة ،
حين انصرف الى الكتب الفنية يطالعها بنهم . وحين
التقى بالفنانين السوريين يحاورهم في انتاجهم ويعطيهم
من انتاجه ، وكان هذا الانتاج الفني عندهم اشارة
استفهام جديدة لانه كله كان يدور حول النضال العربي
في اللواء وعن آثار الهجرة وطموحاتنا القومية .

لقد وجدت رسالة وجهها من دمشق الى اخويه
عزيز ونعيم في انطاكية رسم فيها ملاكين لكل منهما
جناحان ، وفي يد كل منهما غصن لونت اوراقه بالوان
العلم السوري كتب تحتها : [حملت هذين الملاكين ما
عجزت عن حمله لكما ... والمستقبل لنا] .

وبعد ان انضم العديد من قادة عصبة العمل القومي
الى الحزب الوطني الحاكم (الكلية الوطنية) ، اعلن
الارسوزي قطع اية رابطة تربطه بالعصبة . وكان لابد
للشباب الذي يغلي حماسا وثورة من ميدان نضالي
جديد يطلقون فيه طاقاتهم . وكانت اللمسات الاولى
لحزب (البعث العربي) .

وضعت للحزب بعض المبادئ والمنطلقات التي
احتوتها مجلة خطية باسم (البعث العربي) ، وكان
ادهم يكتب اسم المجلة وما نشيتات المقالات ، وكانت
الكتابة كلها بخط الشاعر الموهوب الاستاذ سليمان
العيسى ، وكان لادهم فضل رسم اول شعار للحزب ،
ولا يعني هذا انه كان المبتكر للشعار ، وانما العديد من
الاخوة وفي مقدمتهم الارسوزي ، كانوا شركاء في الفكرة ،
وكان الشعار يتضمن نمرا يمثل الجيل العربي الجديد ،
يثب الى العلاء معبرا عن طموحات هذا الجيل وقدراته ،
يمزق استارا سوداء تمثل الواقع الفاسد ، ليبس
الفجر العربي (فجر البعث) مبددا الظلمة ، ولينتشر
نوره على سهول خضراء وملاحم معامل ونباء ، ومنذ

ما رايناه يوما حرص على صورة رسمها ، وانما وزع انتاجه بين معارفه ، ويقيني ان ماهو معلق من رسومه في منازل البعض ، وماهو مدفون في مكتبات البعض الآخر ، وما فقد كلياً من قبل الآخرين ، هو اضعاف ما عرفنا عنه .

ما زاره صديق الا وحمل معه لوحة من لوحاته ، وغالباً كان يعترض هذا الصديق على مستوى الاطار الذي كان يضعه ادهم بيديه ، لان الواقع المادي الذي كان يعيشه ادهم لم يكن يسمح له بشراء الاطر لرسومه ...

وكم مرة وعدنا بلوحة لما تكتمل بعد لثاني بعد حين ، ونعرف انها كانت من خط فلان من الناس ، ليقدم لنا سواها ترضية لنا !..

ما استقر ادهم في دمشق الا واصبح مدرسة رائدة في الفن ، ولم تقف هذه المدرسة عند حدود التطلعات القومية وحسب ، وانما تعدتها الى التطلعات الاشتراكية والانسانية ، فهو الى جانب لوحات : [الطائر يفك قيده - الثائر المطارد - المظلي الميت - المصارع - بور سعيد - الفارس العربي] وبلاضافة الى الزخارف العربية التي كانت تزخر بها لوحاته ، وابرازه الخط العربي في الرسم ليفتح في هذا الميدان طريقاً انتهجه الكثيرون من بعده ، ... الى جانب هذه اللوحات قدم :

[العامل - فلاح من بلدي - الحمال - عمال الحفر - المتسولة الصغيرة] .

اما النزعة الانسانية ، فاننا لن نقف عندها لانها موجودة في غالبية لوحاته وهي فوق الحصر ... وكانت لادهم اسهامات في الكتابة عن الفن في صحيفة البعث في الصفحة الادبية التي كان يقوم بها اخوه (صدقي) حين كانت تصدر اسبوعية باثني عشر صفحة ، وكانت صور هذه الصفحة من انتاجه ايضا ، اذكر من هذه المقالات على سبيل المثال :

بابلو بيكاسو العدد ٤٥٠ في ٢٤ ايار ١٩٥٠
مقدمة في الفن العدد ٤٥٤ في ١٠ حزيران ١٩٥٠
من دافني الى العدد ٤٥٥ في ١٧ حزيران ١٩٥٠
الفكر الحديث

بابلو بيكاسو العدد ٤٥٧ في ١ تموز ١٩٥٠
هنري ماتيس العدد ٤٥٨ في ٨ تموز ١٩٥٠
موريس فلامانك العدد ٤٥٩ في ٢٢ تموز ١٩٥٠
مارك شاكال العدد ٤٦٠ في ٢٩ تموز ١٩٥٠

وهي دراسات فنية عميقة موجهة تبلغ في حدود كتاب فني .

ثم ينصرف ادهم الى تدريس الفن ، وتكلم جريدة البعث عن المعرض الفني الذي اقيم في ثانوية الميدان لتلاميذه في العدد ٤٩٩ في ١٦ ايار ١٩٥١ تحت عنوان :



عن العين ...

ذاك الحين. وادهم عضو طبيعي في حزب البعث يشق به الجميع . وليس من مهمة فنية للحزب الا ولها ادهم .

ما كان ادهم معلماً للرسم في حلب ودرعا ودمشق ، وانما كان اخا اكبر للتلاميذ ، يتحدث معهم في مشاكلهم ويعالجها ، ويحدثهم عن النضال القومي بأسلوب هاديء متزن ، تشهد على ذلك الآثار الفنية لهؤلاء الطلاب في معارضهم ، وكلها تشير الى الصراع مع الاستعمار ، والى الالباء العربي ، ونضال العرب ، وكانت هذه المعارض مظاهرة قومية تدل على يقظة الوجدان العربي لدى هؤلاء الطلاب وارتفاعهم الى مستوى قضيتهم الكبرى .

كان ادهم يمارس مسؤولياته في الحزب بنكران ذات ، وقلما شهدنا توقيعا له على انتاجه ، ما ادعى يوما انه اعطى لهذا الحزب شيئا ، وكان البعثيون الاوائل يتوزعون اغلب انتاجه القومي صورا كانت او خطوطا في المبادئ او زينات عربية ...

.. لقد كان ادهم انسانا ، عاش للانسانية في كل مواقفه ، احبه جميع عارفيه ، ما كان له اعداء شخصيون ، وانما اعداؤه هم اعداء الوطن والامة والانسانية ! ..

حين كان يعطي ادهم للقضية من خلال فنه ، كان هذا العطاء مدانا من السلطات القائمة ، وكان هذا العطاء موقفا كاملا .

اذا تصور البعض انه كان ضعيفا لعدم مجابهته للناس ، وتصديه لهم ، فاننا نرى القوة - كل القوة - في مواقفه عامة : انه ما تساهل يوما في موقف مبدي ، ولا هادن في خط نضالي ، ولا تنازل عن قناعه اساسية ! ..

كان حيبا يتوارى من الاضواء ، ويخجل من الشاء . كان يستهين بالمطالب المادية ، ولكنه ما استهان يوما بالقيم والاخلاق ،

ما طمع بالثروة والنفوذ ، وانما كان للفن والفن وحده في كامل مواقفه .

ما استخدم فنه للمتاجرة ، وانما قدم هذا الفن هدايا لجميع معارفه .

ما كانت له مطالب شخصية ، وما استغل علاقاته يوما لمفهم .

ما صور حاكما او متنقدا ، وقل ان تجد له صورا شخصية للافراد ، وانما اغلب عطائه كان للفن والقضية ... ومن كان للفن والقضية فهو حي خالد لا يموت !



أشيرة ...

(جولة في المرض الفني لثانوية الميدان) تتكلم فيه عن انتاج تلاميذه فردا فردا ، ثم تنشر كلمة القاها الاستاذ الفنان ادهم اسماعيل : ارى من الاخاء له ان انشرها لانها قصيرة جدا ، وهي تشير الى تطلعاته القومية وطموحاته من اجل الجيل العربي الجديد ، ومن اجل قيام فن عربي اصيل :

ل يسر ثانوية الميدان ان تحتفي بكم في مثل هذا المكان لتضع بين ايديكم انتاجها الفني لهذا العام ، كان موسمها الاول حافلا بالامس ، وجاء موسمها الجديد باطيب الثمار ، مما دل على خصب في الارض ، تلك الارض التي لم تزل خيراتها المباركة مدفونة تنتظر اليوم الذي تتفجر فيه ينابيعها فتروي الظما وتبعث الحيوية والنشاط في كل جزء من اجزاء هذا الوطن الحبيب ، فتطلق القوى المبدعة رفاقة في الاجواء البعيدة لتتسلم دفة القدر ، فتسره من جديد في طريق الخلود .

لن اتكلم عما ستشاهدونه من لوحات فنية ، وانما اتكلم عن مصير الآف المواهب التي تخنق قبل ان تتألق ، وتموت قبل ان تبدع فتتوارى في ظلمات الماضي حسرة اثر حشرات ، يجب ان تنير تلك الظلمات بانوار نهضتنا الحديثة ، يجب ان لا نترك وراءنا ظلمات بعد اليوم .

ان جلال الاعمال التي يستطيع ان يقوم المواطن العربي بها لجديرة بكل اجلال وتقدير ، ولكن المجال الفني الذي نتكلم عنه لم يزل بعيدا عن موطن اقدمه بالرغم من كل المحاولات التي تبذل في سبيل ذلك .

ان في مصر والعراق ولبنان معاهد عالية للفنون الجميلة بل وزارات خاصة يلجأ اليها ذوو المواهب الفنية لتلم شعثهم ، وتكون منهم قوة فنية لا يستهان بها ، ونحن لم نزل نفكر بانشاء مدرسة للفنون الجميلة ، ولكن باسئس قديمة لا تلبث ان تتداعى امام تيار العصر الحديث .

يجب ان ننشيء جيلا جديدا من الفنانين الشباب ، يقتبس اروع ما في فنون الغرب ، واعمق ما في روحانية الشرق ، يجب ان نخلق فنا عربيا جديدا يضاهي اعظم المدارس الفنية في العصر الحاضر ، وليس ذلك ببعيد يجب ان نقطع مئات السنين بفترات وجيزة ، وهذا ليس بغريب فمدارس الغرب امامنا ، ومواهب الافراد تتأجج في الاعماق لتندلع نارا ونورا تحطم كل عثرة وتنير كل طريق (....)

★ ★ ★

هذه بعض الخواطر والصور السريعة التي جمعتها الذاكرة عن ادهم ، وهي من ذكرياتي معه في انطاكية وحماه ودمشق .

ذكرياتي مع أدهم اسماعيل

١- أدهم اسماعيل - ٢ - فتحي محمد - ٣ - محمود حماد ... وفي المنتصف الاستاذ روماني
مدير مدرسة الميدالية في روما عام ١٩٥٤

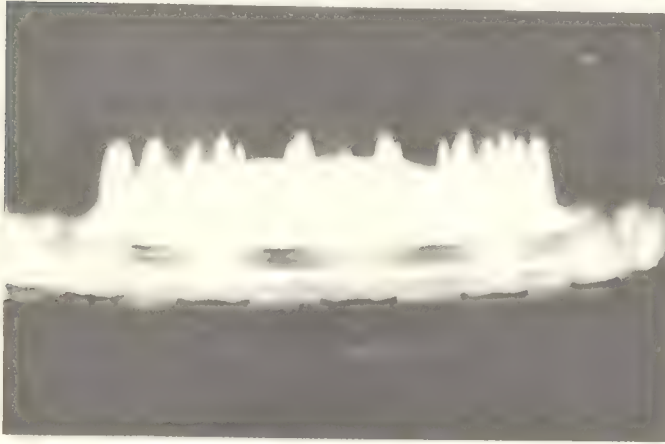




مصارعة الثيران في اسبانيا .



تمثال كريستوف كولومبوس في سانتو دومينغو .



بركة الوافير في برستون .



أدهم إسماعيل ومحمود حماد في مونتيفيديو .

الفرنسية ، التي كانت تنشر بين الحين والحين أعمالا بالألوان لكبار الفنانين القدامى ، والمعاصرين ، فكنا نتبارى في جمع أعداد هذه المجلة الفاخرة ، ونتبادلها ونناقش حول مقالاتها ، ونشر التساؤلات حول مفاهيم الفن الحديث ، هذه المفاهيم التي شغلت (أدهم) وبقيت شاغله طيلة حياته .

كان يحدثنا عن تطلعاته وآماله في منزله بمنطقة الجسر الأبيض - حارة المؤذن - حيث كان يعيش مع والدته وأخته وأخيه صدقي ، وأذكر إحدى أولى مقالات (صدقي) عن الفن نشر في مجلة (الثقافة) بعنوان (بيكاسو) في الوقت الذي كان هذا الاسم مجهولا حتى لدى المثقفين .

في حارة المؤذن وفي ذلك البيت المتواضع كان (أدهم) يعمل ليلا نهارا ويبحث عن لفته وشخصيته ، ويربط كل ذلك بحبه لارضه ، ولا يني يذكر انطاكية ومياهها وخضرتها ، والزجل والمواويل ، وكان يتحدث عن الامل وعن الرسائل التي كان يتبادلها مع أصدقائه ، يطرحون

عرفت أدهم عام (١٩٤١) لدى زيارته لي في نادي دمشق الاهلي الرياضي ، شارع الشهداء بدمشق ، حيث كنت أتواجد وأعمل في غرفة خصصت للفرع الفني من جملة الفروع التي أسست في هذا النادي ، للثقافة والنشاط الاجتماعي وغيرهما ، كان برفقته أخيه صدقي ، وكان معهما عدد من رسوم أدهم ، تحدثنا حولها وحول ما كان لدي من أعمال ، وقد لمست منذ ذلك التاريخ الحماسة المتدفقة والأفكار الرصينة لدى كل من أدهم وصدقي ، وتوطدت صداقتنا واستمرت مدة تجاوزت العشرين عاما .

كانت سنوات الحرب العالمية الثانية بدايات انشغالنا بالفن ، وكنا نبحت هنا وهناك عن مصادر الثقافة الفنية النادرة في ذلك الوقت ، فنقع بين الحين والآخر على كتاب أو مجلة ، نستكشف من خلالها ما كنا نتعطش اليه من المعرفة ، قرأنا كتاب (سلامة موسى) في تاريخ الفن والقليل من المقالات التي كنا نعثر عليها في المجلات الأجنبية ، وبخاصة (الاستراسيون)

ساهم (أدهم) في هذا المعرض بلوحات صغيرة الحجم ولكنها كبيرة في مدلولاتها وواعدة بطموحها واسلوبها ، الذي كان يميل نحو الرمزية والحداثة في الاتجاه ، وتابع عمله بصمت ، يبحث ويجرب ويكسب أوراقه ولوحاته واضعا نصب عينيه هدفه في الوصول الى لغة خاصة به ، يستقي عناصرها من التراث الفني لبلاده ، ومن التجارب العالمية والفكر المعاصر ، الى ان عين مدرسا في ثانوية سيف الدولة بحلب ، وهناك اجتمع بالاستاذ (زكي الارسوزي) والفنان (فاتح المدرس) والفنان (غالب سالم) وغيرهم من مثقفي حلب .

وعاد في عام (١٩٥٠) للتدريس في ثانوية (الميدان) بدمشق ، ومعهد (دوحة الادب) . وظهر نشاطا كبيرا في تدريب طلابه فاقام لهم معرضا عام (١٩٥١) ، بقي عالقا بالاذهان لحسن تنظيمه واتساعه ، كما اقام معرضا شخصيا لآخر تجاربه .

وكان يعمل انذاك ، الى جانب التدريس ، رساما لمجلة (الجندي) التي كانت تصدر مرتين في الشهر ويرأس تحريرها (نشأت التفليبي) وهو عمل يتطلب جهدا ومثابرة وتوقيتا دقيقا ، مما تعافه نفس الفنان . الا ان العمل الذي اكسب شهرته على انه رائد من رواد الفكر الحديث ، المتمسك بترائه وارضه ، كان لوحة (الحمل) ، التي عرضها في معرض الربيع عام (١٩٥٢) ، واراد ان يعبر فيها عن ارادة الانسان المسحوق ، وعزمه القوي على مقاومة الظلم والقهر . وقد تحدثت الصحافة انذاك باسهاب عن هذه اللوحة ، وبدا النقاد يوضحون ميزات اسلوب ادهم ، وبحثه عن هويته ، من خلال ما اسماه (بالخط العفوي اللانهائي) والالوان البراقة المحتدة في سطوح محددة صريحة .

في العام ذاته رحل الى روما في بعثة دراسية وانتسب الى مدرسة الاستاذ (فيراوتي) ، وكان ذلك امله الكبير الذي تحقق ، اذ كان يقول لي [سنبقى متخلفين عن ركب الحضارة المعاصرة ، اذا لم نطلع على اسسها ونعرف المعرفة من مصادرها بالذات] .

ووصل اخيرا الى المدينة الخالدة ليتأمل عن قرب الاعمال الاصلية لعباقرة الفن التشكيلي ، واتخذ له مسكنا لدى عائلة مثقفة اعتبرته فردا من افرادها ، ونشأت بينه وبينهم مودة جعلته يحضر كامل اقامته في روما لديهم .

وقد اتاحت لي ولمدوح قشلان فرصة للحاق به بعد سنة ، وهناك التقينا بالنحات (فتحي محمد) الذي كان قد سبقنا بما يقارب الستة اعوام ، كما التقينا (باسماعيل حسني) الذي كان يدرس فن الديكور المسرحي ، و (حسني الحريري) الذي كان



الكاتدرائية في بورغوس

فيها افكارهم بالرغم من الرقابة الشديدة التي فرضها الانراك ، وذلك بحيلة بسيطة ابتدعوها ، كان لدى (ادهم) ورقة مثقبة في عدد من النقاط بحجم الكلمة ، ومثلها لدى مراسليه في انطاكية ، اذا ما وضعت فوق الرسالة ، امكن قراءة الفكرة المراد ايصالها من خلال تلك الثقوب ، بهذا الاسلوب كان يتم ارسال التوجيهات والمعلومات المتعلقة بالنضال من اجل عروبة اللواء بسرية تامة .

ومنذ ذلك الحين بدأ ادهم بالمشاركة في المعارض التي كانت تقام في دمشق منها معرض (الجمعية العربية للفنون) الذي اقيم في معهد الحرية عام ١٩٤٢ وقد ضم هذا المعرض اغلب الفنانين الذين كانوا يعملون في ذلك الوقت ، بدمشق مثل (سعيد تحسين) و (محمود جلال) و (نصير شوري) و (وصفي شاكوس) وكتب هذه الاسطر ، ومن حلب (الفرد بخاش) ، ومن الفنانين الافرسيين (مدغليا) و (شاردار) وغيرهم .

شيليني في ساحة سينيوريا ، وفي اسيزي ليكتشف
اسرار صنعة جوتو وفنه الانساني ، وفي صقلية ليتعرف
على اثار الحضارة العربية التي تركت بصمات واضحة
في الزخرفة والعمارة .

في صيف عام (١٩٥٥) اتفقت وادهم على القيام
برحلة الى اسبانيا ، وكنت املك سيارة قديمة بمقعدين
يسميهما الايطاليون تحببا (توبولينو) اي الفأر الصغير
لضيق حجمها وضالة قدرها ، واخذ (ادم) على
عاتقه وضع برنامج مفصل للرحلة انطلاقا من روما ،
مرورا بفرنسا ، الى جولة في اهم المواقع الاثرية
والثقافية في اسبانيا وبخاصة الاندلس .

انطلقنا في صباح يوم دافئ من ابلول ووجهتنا
فلورنسا ثم جنوا . وخلال يومين اجزنا الحدود
الفرنسية . ومررنا بنيس ومدينة كان وحلنا في مدينة
اكس آن بروفانس . حيث عمل سيزان ردحا من الزمن
فزرنا منزله الذي حول الى متحف . جمعت فيه
ادوات الفنان وصوره واثائه . والوثائق المتعلقة بحياته
وعمله . وشاهدنا في المدينة الزوايا التي تردت في
لوحاته . ومنها انتقلنا الى مدينة (آرل) حيث اشتغل
فان غوغ . ومنها الى مونبيلييه فقابلنا هناك صديقا
مسرحيا كان قبل سفرنا قد زارنا في روما ، هو (نايف
عطواني) الذي كان يبيع دراسته العسكرية العليا في
المدينة . فاستقبلنا احسن استقبال واجتمعنا باصدقاء
له منهم الدكتور (عمار الجمال) .

الى جانب تنظيم الرحلة كان ادم يسجل يوميا
في كراس احضره معه ، مشاهداتنا اليومية وملاحظاته
عن المواقع التي كنا نمر بها ، والاشخاص ، وانطباعاته
عنهم ، وذلك على شكل يوميات ، ارجو ان تتاح لها
يوما فرصة النشر .

كانت محطتنا التالية (برشلونة) بعد ان قطعنا
الحدود الاسبانية وترينا في مدينة (خيروبا) حيث
زرنا اهم معالمها .

وصلنا برشلونة قبيل منتصف الليل . واذا بنا في
مدينة تعج بالضجيج والحركة . والانوار والزينات .
وذلك - كما علمنا فيما بعد - استعدادا لاستقبال
الجنرال (فرانكو) في اليوم التالي .

تركنا سيارتنا بجانب رصيف احد المقاهي ، ورحنا
نسأل عن فندق نقضي فيه بقية الليل ، بعد ان تأكدنا
من موقعنا لنتمكن من العودة اليه . وسرنا في شوارع
عريضة . مكتظة بالناس . الى ان اهتدينا بعد طول
عناء . الى فندق صغير تديره سيدة عجوز ، تشبه
الساحرات في القصص الخرافية ، لديها بالصدفة
غرفة شاغرة . فبقي ادم في الفندق وذهبت لجلب
السيارة . وفيها كل متاعنا واوراقنا .

مشيت عائدا في الطريق الذي سلكناه . ولما وصلت



مُعدنة الخزائنة في استبيلية

يتابع دراسة التأليف الموسيقي في (كونسير فانوار
سانتا شيشيليا) .

استغل ادم كل دقيقة من الوقت الذي قضاه
في روما للدراسة والبحث . كان يدرس ويقرأ ويرسم
بنهم منقطع النظر . يداوم صباحا في أكاديمية الفنون
الجميلة . ثم نجتمع به في المطعم . ويبدع كتبه ودفاتره
واقلامه . وفي المساء نتلاقى في مدرسة لتعليم الميدالية .
في الطرف الاخر من المدينة . وفي المساء يعود الى
غرفته ليتابع الدراسة والعمل . وغدت المدينة بمتاحفها
ومؤسساتها الثقافية وحدائقها ميدان تأملاته ومربع
نزهاته .

ولم تقتصر اهتماماته بمدينة روما بل تعدتها الى
غيرها من المدن الايطالية . وجميعها عواصم لممالك
وامارات قديمة . فكان كلما سنحت له فرصة . ينتقل
الى البندقية العائمة فوق الادرياتيكي ليتأمل اعمال
تيتسيانو وتينيتروتو وتيبولو . ثم الى فلورنسا
ليشاهد مجموعات متحف البيت والافيتسي الرائعة .
ويلمس عن قرب (داوود) ميكيلانجلو . و (بيرسيو)

سألناه ان كان يعرف مكانا نبيت فيه ، فدلنا بإبتسامة على فندق مريح الى جانب موقفنا ، وتلطف وساعدنا بنقل متاعنا ، فتمنا ملء جفوننا بعد ما لاقيناه في ذلك اليوم من مشقة وعناء .

في برشلونة اقمنا عدة ايام قبل ان نتجه جنوبا الى الاندلس ، وهناك بدا تعرفنا على طيبة الشعب الاسباني وحسن استقباله للضيف .

اذكر اننا في صبيحة اليوم التالي ، خرجنا من فندقنا المتواضع ، وفي يد ادهم درقة سجل عليها برنامج جولتنا ، وكانت الفقرة الاولى التوجه الى (الكاتدرائية) لتأمل طراز بنائها ، سألنا رجلا مسنا في الشارع عن الطريق المؤدي الى الكاتدرائية ، فاذا به يتوقف ويعرفنا باسمه (السيد بيدرو . . .) ويسألنا عن بلدنا ، ويزداد ترحيبه اذ يعلم اننا من دمشق ، ويتبرع بالذهاب معنا ليكون دليلنا في زيارتنا ، وفي المساء يدعونا لتناول الشاي في منزله ، بعد ان اعتذر عن تلبية دعوتنا للغذاء بحجة انه المضيف ونحن ضيوف في بلده ، ورافقنا في اليوم التالي لمشاهدة (الكوريدا) مصارعة الثيران ، وشرح لنا اصولها وقواعدها وهكذا وجدنا صديقا طيبا عرفنا على معالم المدينة طيلة اقامتنا فيها .

ومن اجمل الذكريات في برشلونة الامسيات التي كنا نقضيها ، حول البركة المضاءة بالانوار الملونة على انغام الموسيقى ، وهي بركة واسعة جدا ومزودة بنوافير مصممة فنيا ، تعلو مياهها وتهبط باتفاق بديع مع الحان الفرقة السمفونية التي تعزف الى جانبها ، وتتلون دفقاتها بانعكاسات المصابيح الخفية ، بروعة ساحرة وجمال اخاذ ، ويختلف المشهد، الذي يستغرق ساعة كاملة ، من يوم الى يوم ، حسب برنامج دقيق محكم ، وهو في متناول كل من يرغب بالمتعة الفنية في الهواء الطلق ، يجلس مع عائلته او اصدقائه على مقاعد مريحة مهيأة لعدد يبلغ الالف مشاهد .

من برشلونة انتقلنا جنوبا في طريق بديع يحاذي على طول امتداده شاطئ المتوسط ، يمتاز بروعة مناظره ، وكانت رحلة مريحة ، الى ان وصلنا الى فالنسيا المدينة الجميلة بحدائقها ونوافيرها ، ومنها شددنا الرحال الى مالاقا في اقصى الجنوب مروراً ب اليكانتي ومرسية والمريه ، ملقه العريقة بتاريخها واثارها ، التي حافظت على التراث العربي ، شأنها شأن مدن الاندلس الاخرى ، وفاخرت به باعتباره ثروة ثقافية نادرة المثال ، ومصدرا سياحيا واقتصاديا ممتازا . ولم تقتصر الجهود هناك على المحافظة على ذلك التراث وصيانتة ، وانما عملت على احيائه في الصناعة الفنية ، وفي المعاهد المهنية التي تهتم بتعليم الناشئة فنون الزخرفة على المعادن والخزف ، بأساليب



احد ابواب جامع قرطبة .

الى المقهى حيث السيارة ، وكانت الساعة تقارب الثالثة صباحا ، وجدت الشارع خاليا ، ولم اجد ضالتي في مكانها ، فعدت اتأكد في شارع اخر ، ولكن بدون جدوى ، فدار في خلدي انها سرقت بما فيها . رجعت الى الفندق وقد أرهقني التعب ، فقلقت السيدة العجوز لما حل بنا ، واقترحت علينا اعلام الشرطة بالامر ، وارسلت معنا شابا يرشدنا الى المخفر ، وفي الطريق علمنا من الشاب ان الشوارع في تلك الناحية متوازية ومتشابهة ، وانه من المفضل ان نذهب نبحث مرة اخرى قبل تقديم الشكوى ، وعاد ادراجه .

وقد اصاب في رايه ، فاننا عاودنا الكرة وجربنا المرور في الشارع الذي مررت به ، وفي شارع مواز له ، واذا (بالتوبولينو) قابعة وحيدة الى جانب الرصيف، فنزلت علينا المفاجأة بردا وسلاما ، واذا بادهم يطلب سيجارة يدخنها ، وهو الذي لا يدخن قط .

وما ان استرجعنا انفسنا ، حتى مر بنا الحارس الليلي ، يطرق الرصيف بعصاه الطرقات التقليدية ،



جنة العريف قرب الحمراء



في قصر الحمراء

الصناع العرب ذاتها .

وملقة مسقط رأس بيكاسو وله في متحفها اعماله الاولى التي انتجها وهو يافع ، كما له اعمالا من الفترة ذاتها في برشلونة حيث بدأ دراسته في معهد الفني ، والتي تنبىء بما سيكون لهذا الاسم من مكانة في مجرى الفن الحديث .

وفي طريقنا الى غرناطة اخذ ادهم يتفنى بما سنشاهده من روعة الفن في مغاني الحمراء ، قاعاتها وبركها واقواسها ، وظلالها الوارفة ، وراح يرد بيتين من الشعر في وصف بركة السباع :

وضراغم سكنت عرين رآسة

جعلت خرب الماء فيه زئيرا

فكأنما غشي النصار جسومها

واذاب في افواهها البلورا

الا ان ما شاهدناه لدى جولاتنا في (الحمراء) فاق كل ما تخيلناه من روعة . وكنا نقضي ساعات من التأمل في قاعة السفراء وفي الاروقة الظليلة ، وفي جنة

العريف وممراتها المخضرة المرطبة بنوافير المياه على الجانبين ، ونعود الى ابراج القصر ، فنطل من هذه المزينة بابدع الزخارف ، ونلتفت الى السقوف لفنية وتتردد على الحمامات الباذخة ، ثم نخرج الى لباحة الرئيسية لنشاهد القصر الذي بناه شارل الخامس ، فنقارن بينه وبين ما بناه بنو الاحمر ، بين حارتين ونظرتين مختلفتين في الثقافة والفن .

في غرناطة - وفي الاندلس - يحلو كذلك ان جول في الاحياء القديمة ، التي تذكر باحياء دمشق ، بمقاهيها - البلدية - كراسي الغش وشجرة الليمون ، الدالية ، والظلال المرشاة ببقع الشمس . والحارات الضيقة الرصوفة بالحجارة ، كنا نقرا الاسماء على ابواب البيوت فنشر بين حين واخر على اسماء بي ، قرانا اسم محي الدين ، واسم علي ، الى جانب خوزيه وخوان الخ . . وكان ادهم يسجل ملاحظاته في يومياته التي سبق ذكرها .

وهكذا انتقلنا من مناخ شاعري يمو : بموسيقاه



بركة السباع في قصر الحمراء

بعد زيارة الاندلس اتجهنا شمالا الى العاصمة مدريد ، وهناك قضينا أياما في متحف (البرادو) ، امام اللوحات الفذة لعابرة الفن الاسباني : (فيلاسكيت) و (زورباران) و (الفريكو) و (غويا) ، وزرنا القصر الملكي الذي يضاهي قصر فيرساي جمالا واتساعا ، وقصر الاسكوريال ، ومكتبته العظيمة ، التي تحوي الكثير من المخطوطات العربية القيمة ، وتردنا على (طليطلة) القرية من (مدريد) حيث يتعايش الفن العربي مع الفن الاسباني ، خصوصا في ما يلمسه المشاهد في كنيسة السيدة مريم ، التي تذكر أعمدتها واقواسها بجامع قرطبة .

وكنا ننتظر ورود امدادات نقدية من روما - تحويلا على أحد المصارف - الا أن شيئا من ذلك لم يصل ، بسبب صعوبة المعاملات المصرفية في ذلك الوقت ، فقررنا ، بما تبقى معنا ، أن نسلك طريق العودة بأقصى سرعة ، وكتبنا الى اصدقائنا بأن يكون التحويل الى سان ريمو ، داخل الحدود الإيطالية بدلا من مدريد .

وهكذا اتجهنا الى بورغوس ثم سان سيباستيان على المحيط الأطلسي ، ومنها الى بياريتز في (فرنسا) وسرنا شرقا في طرق جبلية ، واذا بنا نسمع قرقعة في محرك السيارة ، فتوقفنا في قمة الطريق نستطلع الامر ، ونظرنا الى أسفل المنحدر ، فشاهدنا قرية صغيرة مؤلفة من عدة منازل ، اسمها تورني في البيرينيه العليا .

نزلنا بالسيارة على المنحدر ببطء وتوقفنا امام فندق صغير ، ولحسن الطالع وجدنا بالقرب منه دكان ميكانيكي ، اتفقنا معه أن يتم اصلاح المحرك خلال

الخفية واسراره الحميمة ، الى مناخ شاعري آخر في اشبيلية امام مئذنة الخولدة الشهيرة والتي تجاور بناء الكاتدرائية المدهش ، وفيها أعمال لزورباران وموريللو ، وقصر (الكازار) الذي يضاهي بجماله وحسن تنسيقه حمراء غرناطة ، الا أن الخولدة التي يبلغ ارتفاعها أكثر من تسعين مترا ، والتي كانت في الأصل مئذنة جامع اشبيلية الكبير ثم تحولت الى برج النواقيس للكاتدرائية تبقى الأبداء الرائعة التي تميز مدينة اشبيلية كما يميز تاج محل مدينة (أغرا) ، وقد تأملناها عن بعد معكوسة في مياه نهر الوادي الكبير وصعدنا فيها مشيا على سطح مائل يصل الى أعلاها بسهولة ويسر ، حتى أنه من السهل على فارس يمتطي جواده أن يصعد براحة تامة .

عندما تذكر قرطبة يذكر جامعها العظيم على ضفاف الوادي الكبير ، لقد سارعنا لدى وصولنا الى قرطبة الى زيارة ذلك الصرح الفريد ، غابة النخيل الشاسعة من الحجر المنحوت ، المزخرف في تنسيق بديع ، وإيقاع محكم نادر المثال ، صفوف أعمدة وأقواس تتتالي وتتلاقى بالوانها المرمرية بين الاحمر والاصفر ، وتتشابك ، وتنفرج هنا عن الجراب الرائع ، وهناك على الزخارف الباذخة ، في أوسع مسجد في العالم ، هو التعبير الفني والمعماري عن حيوية الخلافة في قرطبة .

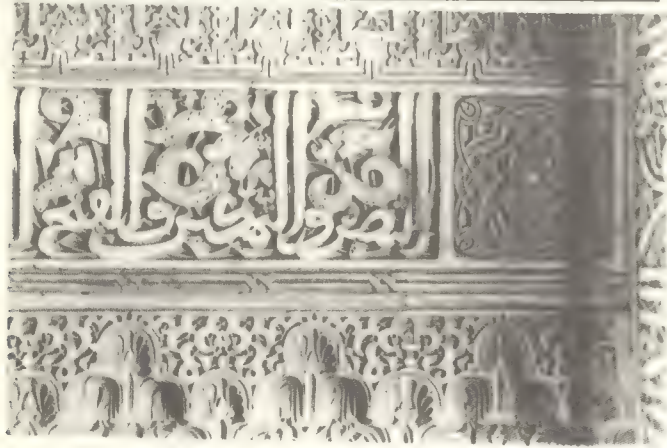
أما شوارع المدينة وقصورها ومتاحفها فكلها ترحب بالزائر وتدعوه بمودة لمشاهدة تراثها الذي تتبارى فيه عراقة الفكر العربي مع عمق الفكر الاسباني لابداع الاعمال الخالدة .

ذاته ، وكانت بيننا مناقشات طويلة حول الموضوع ، وفي هذه الفترة أنتج لوحاته الهامة التي استوحاها من العدوان الثلاثي على (مصر) كلوحة (بور سعيد) ولوحة (المظلي) .

كل ذلك النشاط والاندفاع قدر له ان يتوقف و (ادهم) في اوج حماسه للعمل والابداع .

تناولنا في منزلي طعام الفداء ، واستمعنا الى شيء من الموسيقى ، وأبدى ادهم رغبته في الانصراف على ان نلتقي في صباح الفد يوم عطلة عيد الميلاد ، لعام ١٩٦٣ لنقوم بنزهة مشيا على الاقدام ، وعلى ذلك ودعته ، وكان من ابعد الامور تصورا ان هذه اللحظة كانت آخر لقاء بيننا ، فلم يكن يشكو من علة او مرض او اي تعب بسيط ، كان في (الاربعين) وفي اوج صحته ونشاطه .

وفي الصباح اتصل بي اخوم (نعيم) وابلغني الخبر المحزن ، فهرعت الى منزله غير مصدق ، ولكن القدر كان محتوما ، مات (ادهم) ولكنه بقي حيا بيننا بشماله وابداعه وصدقه ، بقي بدوره الفعال في ثقافتنا الحديثة مثلا للتفاني والمحبة والاخلاص ، للفكر والفن .



نقوش وزخارف ... قصر الحمراء



مدخل متحف البرادو ... في مدريد

أربع وعشرين ساعة .

الا ان الامر المهم كان في نقص النقود التي بحوزتنا ، فلم نجد مخرجاً الا بالاستئجار بصديقنا نايف عطواني في مونيبيليه ، فابرقنا له واجابنا في صباح اليوم التالي بمبلغ محول برقيا أنقذنا من ورطتنا ، فدفعنا حساب الفندق والميكانيكي ، وتابعنا سيرنا الى مونيبيليه فشكرنا صديقنا على حسن استجابته ، وتوجهنا الى سان ريمو ، حيث وجدنا في صندوق البريد النقود التي كنا طلبناها ، وتمكنا بواسطتها من انهاء رحلة العودة الى روما .

عاد ادهم عام في صيف (١٩٥٦) الى الوطن ، وعين مدرسا للتربية الفنية في درعا ، وبقينا على اتصال بالمراسلة الى ان اجتمعنا مجددا ، بعد ان عدت وعينت في المدينة نفسها ، وفي درعا الفنا ثلاثيا مع (ممدوح قشلان) الذي عاد بدوره من روما . وكنا نجتمع كل مساء فنعد طعامنا ، ونتبادل الحديث الى ساعة متأخرة من الليل ، وقد تأثر فن (ادهم) في هذه الفترة بالجو والمجتمع الريفي ، وترجم تأثره بجملة اعمال تتميز بالحس اللوني المزهف ، والخطوط اللينة الانيقه .

الا ان اقامته في درعا لم تطل ، فقد انتدب للعمل في وزارة الثقافة المركزية في القاهرة في عام ١٩٥٩ ، حيث قام بالاشراف على الامور الفنية وتنظيم المعارض ، وبقينا على اتصال بالمراسلة ، فكان لا يدع مناسبة الا يكتب عن عمله وهوموه ، وكان لا ينسى بين الحين والحين من ارفاق رسالته لي برسالة صغيرة على ورق شفاف زهري اللون الى ابنتي لبنى البالغة سنتين من عمرها ، وتلك لفتة من حسن طباعه وشفافية نفسه ، وعاد عام (١٩٦١) مجددا الى درعا للتدريس ، ثم انتقل الى دمشق عام (١٩٦٢) للعمل في كلية الفنون استاذاً لمادة الفريسك وتاريخ الفن ، وكنت اقوم في تلك الفترة التأسيسية من عمر الكلية بتدريس فن الحفر .

كانت الكلية - المعهد العالي للفنون الجميلة آنذاك - قد استقطبت خيرة الفنانين للعمل فيها ، واستعانت بخبرات متعددة من خارج القطر ، كما كانت تضم قسما لهندسة العمارة وقد أبدى ادهم ، كمادته ، نشاطا وغيره في العمل ، وتعاوننا مع زملائه ، وكان مرشحا لمنصب عمادة الكلية .

كانت هذه الفترة من اخصب فترات انتاجه ، بعد ان شعر اخيرا بالاستقرار في بلده الثاني (دمشق) ، وراح ينظم في مرسومه - في شارع المهدي بن بركة - اوراقه ورسومه ودراساته ، ويطلعني على آخر ابحاثه التي اجراها في القاهرة ، ومن اهمها الدراسات التي تبني فيها الكتابة العربية باعتبارها عنصرا تشكيليا وبنائيا في اللوحة ، الامر الذي كان شاغلي في الوقت

ثلاثية أبعاد في تجربة أدهم اسماعيل

بقلم: خليل صفية

ان أية دراسة نقدية لا تأخذ
باهمية المرحلة التي يظهر فيها « الأثر
الفني » ستظل قاصرة عن ربط
المسائل الفنية والتعبيرية بظروف
الواقع « سياسيا واجتماعيا
واقتصاديا » ، فالفنان الاصيل هو
الذي يعيش مرحلته بكامل أبعادها ،
متفاعلا بالواقع ومستلهما الماضي
ومبشرا بالمستقبل ، وصحيح ان
للعمل الفني قوانينه الداخلية ، الا
اننا لا نستطيع بأي شكل من الاشكال
ان نزلّه عن الخلفية الثقافية للفنان،
والتي تكشف بدورها عن مختلف
المواقف الايديولوجية والاجتماعية
والسياسية .

وهذا يعني ان بحثنا في نتاج فناننا الرائد ادهم
اسماعيل « ١٩٢٢ م - ١٩٦٣ م » سيتخذ من هذه
المفاهيم والمفاتيح النقدية منطلقا أساسيا لتحليل أعماله
الفنية والكشف عن أبعادها المتكاملة بكل ما يفصح عنه
مصطلح « متكامل » من معنى . ومن أجل ضرورات
البحث سنوزع التجربة على ثلاثة أبعاد هي « البعد
الاجتماعي - البعد القومي - البعد العربي » ، مع
التنويه مسبقا بتداخل هذه الأبعاد في تجربة « ادهم »
كخلفية وموقف ورؤية وشكل ومحتوى ، والتي تشكل
مجتمعه هاجسا مشتركا يصعب « فنيا » لا « نقديا »
الفصل بين بعد وآخر .



عازية وغروب - ادهم اسماعيل

البعد الاجتماعي :

الحديث عن البعد الاجتماعي في تجربة « أدهم » يفترض البحث ليس في نتاجه الذي طرح موضوعا اجتماعيا او موقفا انسانيا فقط ، وانما في النتاج الذي طرحه الفنانون في تلك المرحلة - ايضا - ، وهذا يقودنا بالتحديد الى طرح السؤال التالي : ما هي الموضوعات التي كانت سائدة في نهاية الاربعينات ومطلع الخمسينات ؟ وما مدى ارتباط تجارب تلك المرحلة بالواقع الاجتماعي ؟

حين عدنا الى المعارض الفردية والجماعية « معارض الدولة الرسمية - معارض الجمعيات الفنية » تكشفنا لنا مسألة على غاية من الاهمية تكمن في تمحور الفنانين حول موضوعات أفرزتها البرجوازية ولها جذورها في الثلاثينات مثل « البورتريهات الشخصية - الطبيعة الصامتة - المناظر الخلوية - العاري - عمارة الاحياء القديمة والمناطق الاثرية » وشملت هذه الموضوعات مختلف اساليب واتجاهات تلك الفترة كالتسجيلية والكلاسيكية والانطباعية ، وثمة موضوعات ارتبطت بالانسان الريفي لكن برؤية سياحية او مثالية كانجاز فني ، كتعبير ، وبصورة أخرى نقول استخدم فنانون تلك الفترة الانسان كقيمة فنية في العمل الفني ، فالمرأة « الفلاحة » مجرد بقعة لونية تحرك السطح وتخلق توازنا في الطبيعة « منظر خلوي » او في شارع من شوارع الاحياء القديمة ، ولم تأخذ المسألة الشعبية بمنظور التحليل الاجتماعي الذي يحدد موقف الفنان الاهمية التي اخذتها جماليات « العاري » و « البورتريه » و « المنظر الخلوي » وغيرها ... ، فالقيمة من هذا المنطلق الاجتماعي ليست في الموضوع بحد ذاته « فلاحون - عمال » وانما في المحتوى ، الذي يسكن الشكل الفني . والذي يكشف بدوره عن موقف الفنان وخلفيته ورؤيته . والاستثناءات محدودة ، وهذا يعني ان معالجة « أدهم » لموضوعات اجتماعية نابعة من حياة العامة في معاناتهم ، لا الخاصة ، انما تكشف عن مدى الوعي الاجتماعي الذي كان يتمتع به ، والذي حقق له تفردا على صعيد الرؤية ، وفي وسط فني يفتقر لمثل تلك الرؤية ، فتصوير « القتال » يختلف عن تصوير جمالية « العاري » و « الطبيعة الصامتة » ، ومعالجة وجه الفلاحة تختلف ايضا عن معالجة الوجوه الشخصية ، وسنتناول بعض الاعمال كنماذج متطورة ورائدة في مرحلتها .

لقد تنوعت موضوعات « أدهم » المستوحاة من الواقع الاجتماعي بتنوع مشكلات الواقع وقضاياه الاجتماعية والانسانية فصور العمال في مجموعة من الاعمال نذكر منها « سلسلة لوحات تحت عنوان العامل



وجه وزهور ...



فتاة ...



عربية...

والحديث بشيء من التفصيل عن نماذج من اللوحات التي تمثل البعد الاجتماعي في مختلف المراحل التي مرت بها تجربته سيكشف لنا أهمية هذه التجربة ومسار تطورها كقيمة اجتماعية لا فنية فقط .

لقد تنوعت موضوعات « ادهم » في النصف الثاني من الأربعينات « بداياته » بتنوع بحوثه ومعالجاته الفنية ، الا انه اطلق البعد الاجتماعي حقه من الدراسة والبحث ، فحين قدم لوحة « نزهة على سفح قاسيون - انتاج العام ١٩٤٥ » ، تميز في البعد الاجتماعي ، فالعناصر التعبيرية والانسانية التي تشكل عالم اللوحة تشير عن طريق غير مباشر الى هويتها الاجتماعية ، بحيث يمكن أن نطلق على اللوحة عنوانا ثانيا « نزهة الفقراء » ، فالارض جرواء قاحلة والشخوص يلفها صمت غريب . وقد تحدث الفنان الراحل (نعيم اسماعيل) عن هذه اللوحة ومدى تطابق العنوان « نزهة » مع المحتوى فقال : « تحمل اللوحة نفس التعابير التي طرحها ادهم في لوحة الوحيدة . ارض ضبابية من اي مادة تكونت ؟! تمر فوقها مجموعة من الاشباح الضائعة في نزهة غريبة . » وفي عام (١٩٥١) انجز لوحة « القتال » التي تمثل كشفا للبعد الاجتماعي في الوقت الذي وجدنا فيها بداية مرحلة فنية جديدة متميزة بهويتها التشكيلية العربية الاصيلية وسنتحدث

- عمال - صراع - عمال الحفر - العامل على العين .. الخ » كما صور حياة الريف « سلسلة لوحات « قروية » - الاسرة - الام - سهرة في كوخ - حقول - على العين في حوران - عودة الفصن الى الارض ، وغيرها » وتناول بالتعبير الفني فقراء المدن « القتال - المتسولة الصغيرة - اسرة مشردة » وربط العامل الاجتماعي بالعامل الاقتصادي وبرؤية شمولية كما في لوحة « ما وراء الجوع » . وهذه الموضوعات المتنوعة في مصادرها « المدن - القرى » والمتنفة كاطار اجتماعي « العمال والفلاحون والمشردون والمتسولون .. الخ » ان دلت على شيء فانها تدلنا على حقيقة ، ان « ادهم » قد عايش تلك الحياة وشهد معاناة انسانها ، فقد عمل في ريف دمشق ودرعا وحلب وعاش في لواء اسكندرونه . ولم يكن سائحا في تناول هذه الموضوعات ، فهو لم يذهب الى « حوران » كسائح ، لكنه ذهب ليعيش هناك مع الناس ويصور آلامهم وآمالهم .. حياتهم اليومية ، ومن جهة اخرى تمثل المضامين التي صاغها عبر هذه الموضوعات وبأساليب متنوعة ، بانوراما الواقع الاجتماعي من مختلف جوانبه ، معاناة العمال في ظروف قاسية ، صراع الفلاحين مع الارض والطبيعة ، آلام التشرد والتسول .. الخ ومع ذلك فقد ترك متسعا في تجربته ليتفنى بجمالية هذا الانسان وبشكل خاص « الفلاحة » .



صجون وزخارف ..

المؤكد ان هذه القضية هي واحدة من مجموعة قضايا اجتماعية عالجها الفنان انطلاقا من وعيه الاجتماعي وحسه الانساني المتطور ، ففي لوحاته عن العمال « عمال الحفر - عمال البناء - العامل (١) و (٢) و (٣) الخ » ، صاغ الجهد الانساني الخلاق .. ومعااناة الطبقة العاملة التي تعطي اضعاف ما تأخذ ، وتعتبر لوحة (عمال الحفر) من اعماله المتطورة التي تميزت بتصويره العمال في حركات متنوعة تكشف عن اكثر من موضوع وحالة انسانية ، فقد شغل مساحات اللوحة بمنتهى المسؤولية مؤكدا على توزيع العمال ضمن موضوعات تشكل مجتمعة ملحمة العمل والعمال ، « عامل يصارع الحجر بالفأس وآخر يجمع الحجارة الصغيرة وثالث ينقلها ورابع يستريح من عناء العمل وهو يتأمل رفاقه في معالجتهم « صراعهم » الحجارة ، وقد ساعده التحليل الهندسي للعناصر الانسانية « العمال » والاشياء « الحجارة » على الوصول الى العمق المادي لموضوعه ، صلابته الطبيعية « الصخر » من جهة ، وصلابة الانسان « العامل » من جهة اخرى ، كما كشفت الحركة في اللوحة عن مفهوم الصراع من جانبه المادي لالتمالي ، الجانب الذي صاغه في مجموعة من اللوحات . تحت عنوان « صراع » ، وفي لوحاته عن الريف ، تناول الانسان والطبيعة مؤكدا هذه المرة على المرأة كرمز من رموز العطاء والاصالة « والمأساة ايضا » ، فصورها في عدة موضوعات نذكر منها « نساء من حوران على العين - الاسرة - قروية - الخ » .

في « نساء من حوران » نرى التبسيط في الشكل ، وهو يقودنا الى قوة التعبير دون ان ينفي خصائص

عن هذا الجانب الفني التراثي في مكان آخر من الدراسة ، وما يعيننا الآن من هذه اللوحة هو القيم الاجتماعية والتعبيرية التي طرحتها ، فالعتال يمثل شريحة اجتماعية فقيرة تعيش في المدن على هامش قوة العمل ، وقد اراد (ادهم) ان يدفع المتلقي للوقوف الى جانب « العتال » والتعاطف معه ومشاركته مأساته ، فصوره وهو يحمل اثقالا لا يحتملها انسان ، وقد انحنى ظهره والعرق يسيل من وجهه وتتناثر قطراته في الهواء ، وهو يصعد جاهدا درجات البناء الاسمنتي الذي تحيط به مجموعة من المباني الضخمة التي تفصح عن هوية ساكنيها من منظور اجتماعي ، ونجد هذا التأكيد على الفوارق الاجتماعية في مختلف الموضوعات التي صورها « ادهم » فحين رسم لوحة « اسرة مشردة العام ١٩٥٠ » لم يصور الشخوص المشردة في العراء ، بل قدمهم في حي من الاحياء الفنية ، واذا انتقلنا الى لوحة « المتسولة الصغيرة انتاج العام ١٩٦٠ » تأكد لنا التحليل الاجتماعي الذي اشرنا اليه ، واصرار « ادهم » على اظهار الفوارق الاجتماعية منذ بداية التجربة الى اعماله الاخيرة ، ففي « المتسولة الصغيرة » وبعد ان مضى عشرة اعوام على انتاج « العتال » و « الاسرة المشردة » تظهر نفس المباني الضخمة - ثانية - فالمتسولة بثوبها الممزق وشعرها المتناثر تقف امام واجهة أحد محلات الازياء « الفاخرة » ، تنظر الى الابواب الجديدة ولا تملك اكثر من التأمل ، مفارقة تراها في أكثر من عمل وموضوع وعنصر للتعبير .

تري هل يعني ذلك تمحور « ادهم » حول قضية اجتماعية محددة « التشرد والفقر » دون غيرها ؟ من

البيئة « حرارة المكان - الازياء الشعبية » ولعل الشيء المميز في هذه اللوحة يكمن في التعبير العميق عن الحالات الاجتماعية الأنفة الذكر ، وعبر ملامح الوجه وبشكل خاص ، العيون ، والعيون الواسعة - هنا - ليست مسألة جمالية شكلانية رغم أنها سمة من سمات المرأة العربية ، لكنها مسألة تعبيرية نقرأ فيها مختلف المضامين الانسانية .

فإذا علمنا أن هذه الانجازات ومآثرته من قضايا اجتماعية وموضوعات انسانية قد توزعت على مختلف المراحل التي مرت بها تجربة « ادهم » منذ الأربعينات الى مطلع الستينات وفي وسط فني لاتعنيه كثيرا المسألة الاجتماعية ، فهذا يقودنا الى القول : ان « ادهم » كان رائدا حقيقيا لهذه القضية .

البعد القومي

لقد تحقق البعد القومي في تجربة « ادهم » نتيجة موقف سياسي ، وثقافة قومية اشتراكية ، بل وحياة سياسية عاشها ثائرا ومناضلا ، لذلك ليس غريبا أن يلتحم بالاحداث القومية المتتالية : « لواء اسكندرون - نكبة فلسطين - العدوان الثلاثي على مصر - الثورة الجزائرية - الوحدة بين مصر وسورية العام ١٩٥٨ - الخ » ، وقد جاءت موضوعاته القومية ترجمة لذلك التلاحم والوعي والموقف ، ومن جانب آخر تبدو لنا تلك الاحداث والقضايا القومية محور التعبير الفني كموضوع وموقف ورؤية ، وقد انفرد « ادهم » في مسألة التعبير عن الاحداث قبل غيره من رفاقه ومعاصريه ، وفتح الباب على مصراعيه لمن جاء بعده ، وتابع معالجة القضايا القومية ، ففي مطلع حياته في لواء (اسكندرون) ساهم مساهمة فعالة في مواجهة الاستعمار ، فكان يصوغ المنشورات التي تدعو الى عروبة اللواء وعدم سلخه ومواجهة الاحتلال على الواح من الفخار يقوم بمعالجتها بالطين والناير لتصبح « الكليشة » التي يطبع عليها رفاقه منشوراتهم ، وذلك لعدم توفر مطبعة تقوم بهذه المهمة ، وحين وقعت النكبة « نكبة فلسطين العام ١٩٤٨ م » كان « ادهم » من أوائل الفنانين العرب الذين هزتهم النكبة فصورها عبر موضوعات التشرذم والغربة ، ففي معرض العام ١٩٥٠ م لفناني القطر والذي اقيم بدمشق وهو أول معرض جماعي رسمي يقام بعد الاستقلال وجلاء المستعمر الفرنسي ، عرض لوحته من وحي النكبة [اسرة مشردة في شارع] مؤكداً على البعدين القومي والاجتماعي في آن واحد ، فهو لم يصور الاسرة الفلسطينية المشردة داخل خيمة ، لكنه صورها في شارع من شوارع الاحياء الفنية ، ونستطيع ان نؤكد ان هذه اللوحة هي أول



العمال...



الطائر يركض قفده...

وجه فنان - . الخ » ومرة ثانية نقول شتان بين
التفني بالفارس العربي وبين التفني بجسد المرأة ،
والوجوه الشخصية .

تري ماذا عن الفارس العربي ؟ اللوحة التي مازالت
الى يومنا هذا من روائع ماقدمته الحركة الفنية على
صعيد محلي وعربي . لقد قدم « ادهم » في هذه اللوحة
خلاصة وعيه القومي ، وبرؤية مستقبلية ليست بمعزل
عن الواقع من جهة ، والتاريخ النصالي للشعب العربي
من جهة اخرى ، وحين انجز « الفارس العربي » كانت
الاقطار العربية قد نالت استقلالها حديثا ، وبعضها
مازال يقاوم الاستعمار ويتابع مسيرة الثورة « الجزائر
مثلا » ، وفلسطين سلبية تنتظر فارسها ، وهكذا وجد
« ادهم » في ذلك الواقع ولادة فجر عربي جديد لم
تكتمل شمسه بعد ، فالفارس الذي يرمز الى الثورات
العربية التي طردت الاستعمار الفرنسي والانكليزي لم
يصل الى نهاية رحلته فالمسيرة طويلة ، الا ان الفنان
بشر بحتمية انتصار الفارس وهنا تكمن روعة الربط
« جدليا » بين الماضي والحاضر والمستقبل ، وقد وجد
النقاد والفنانون ماهو مستقبلي في هذا العمل ، وتلك
حقيقة ، الا ان المؤكد بالنسبة لنا هو تلك الرؤية
التميزة والقدرة على ترجمة الواقع وربطه بالماضي
والمستقبل .

وتابع « ادهم » صياغة هذا الهاجس في السنوات
التالية ، فقدم لوحة (الطائر يفك قيده) كرمز أكثر
شمولا نراه يعكس الثورات والانتفاضات الشعبية
العربية ، وحين وصلنا في تحليلنا « الفارس العربي »
الى حقيقة ان رحلة الثورة ليست نزهة ، بل هي رحلة
شاقة تصطدم باكثر من عدو خارجي وداخلي ، فان
« ادهم » قد افصح عن ذلك في عمل آخر تحت عنوان
(الثائر المطارد) ، فالثائر المطارد يعكس في محتواه
معاناة القوى الوطنية وتنظيماتها القومية في مواجهة
الاستعمار وذبوله ومخلفاته على الساحة العربية في
الخمسينات ، وقد طرح أكثر من سؤال حول « الثائر
المطارد » ، من هو في والى ماذا يرمز ؟ ولماذا يطارد على
ارضه وفي وطنه ؟ ومن الذي يطارده ؟ . الخ وهل
من علاقة بين هذه اللوحة و لوحة اخرى تحت عنوان
« ماوراء القضبان » ؟ وماذا عن « وراء القضبان » ؟
« اللوحتان من انتاج العام ١٩٥٨ » .

هنا يبدو « ادهم » اكثر وضوحا واقل اهتماما
واستغراقا في الرمز ، الرمز الذي تعامل معه كضرورة
فنية وسياسية ، ففي هذه اللوحة « ماوراء القضبان »
التي ارتبطت بثورة الجزائر يصوغ « ادهم » الثائر
وهو سجين ويصوغ السجن الذي صورته على شكل
جندي بشع يرمز الى الاحتلال الفرنسي للجزائر .
ومن ثورة الجزائر الى العدوان الثلاثي البشع على



فكرية ...

لوحة تنجز عن القضية في تاريخ الحركة الفنية في
سورية ، وقد عرضت في معرض جماعي تمحورت
موضوعاته حول المناظر الخلوية والاماكن السياحية
والطبيعة الصامتة والبورترية الشخصية ، اي في
وسط فني ارتبطت موضوعاته بمتطلبات طبقة بوجوازية
مما يدفعنا الى التساؤل : كم كانت معاناة « ادهم »
كبيرة في تلك المرحلة ؟ الا ان اعتزازه بعرويته كان
- ايضا - كبيرا ، وكان دافعا للعمل والاستمرارية في
الانجاز ، في ترجمة الوعي القومي ، وهكذا ولدت
رائعته الخالدة « لوحة الفارس العربي » التي انجزها
العام (١٩٥٣) وعرضت لأول مرة في العام ١٩٥٧
« معرض الجمعية السورية للفنون بدمشق » ، ويكفي
ان نذكر بعض اللوحات لمجموعة من الفنانين شاركت في
ذلك المعرض حتى تبين لنا خصوصية « ادهم » في
التصاقه بالقومية ، ومن تلك اللوحات تحضرنا « لوحة
غوطة دمشق - لوحة الخريف - لوحة الربيع الضاحك
- لوحة الفتاة الحديثة - لوحة حواء دمشق - لوحة
ازهار - لوحة الحسناء - لوحة على الشاطئ - لوحة



المظلي الميت ...



ماوراء الجوع ...

لم يتفاعل معه ، مما أعطى تجربته في هذا المجال ماهو متميز على صعيد الارتباط بالواقع على اختلاف أحداثه وقضاياه الاجتماعية والقومية والانسانية ، من لوحة « اسرة مشردة في شارع ، العام ١٩٥٠ » الى لوحة « زلزال اغادير ، العام ١٩٦٠ » ، وفي الاعوام التي تلت العام ١٩٦٠ اتجه « ادهم » الى موضوعات ذاتية وأخرى فلسفية ، ولا يمكن الحديث عن هذا التحول بمعزل عن مجريات الواقع وأحداثه ، فقد صدمه « الانفصال » وهو الذي عاش حلم الوحدة وتغنى بالعروبة ويقظة الامة وبشر بنهضتها ومستقبلها المشرق .

البعد العربي :

لقد ظلت المسألة التراثية في حركتنا الفنية تدور حول الموضوعات القومية التاريخية والتفني بالامجاد

مصر العربية ينقلنا « ادهم » في « المظلي الميت » و « بور سعيد » وهذه الاخيرة تمثل من وجهة نظرنا النقدية امتدادا للفارس العربي الذي صورته في العام ١٩٥٣ ، حيث يقف العربي بكل صلابه ليتحدى العدوان وليواجه الطائرات والقنابل وجنود الاستعمار الذين تحولوا بفعل المقاومة الى ركام واشلاء ، وقد شهدنا تفصيلا لذلك في لوحة « المظلي الميت » ، وهكذا صور « ادهم » ملحمة (بور سعيد) واعطاها بعدا قوميا حين رسم المقاومة على شكل رجل يرتدي الزي العربي المتميز وقد وقف كبطل اسطوري تحطمت امام اقدامه الطائرات المغيرة . وفي العام (١٩٦٠) هزته مأساة شعبنا في أقصى المغرب اثر زلزال اغادير ، فصور ماهو فاجع في لوحة تحت عنوان (زلزال اغادير) مؤكدا على الانسان والمنزل « الضحايا والمباني المدمرة » ، وهكذا يندر ان نجد حدثا من أحداث الواقع الذي عاصره « ادهم »

الحركة ، انما تشير ان الى صراع في الواقع الى حركة مادية ، وضمن هذه الرؤية بالتحديد تابع مسيرته الفنية ، فلا نهائية الحركة « حركة الخط - حركة الزخارف - حركة الاشياء - حركة مختلف العناصر التشكيلية والتعبيرية » في تراثنا الفني العربي تختلف في ابعادها عما جاء به « ادهم » ويمكن ان نشير الى بعض الاعمال التي انجزها في مراحل مختلفة ، لكن ضمن رؤيته الجديدة للارابسك ، فالحركة في « القتال » تشير الى صراع « القتال » في واقع اجتماعي معين ، والحركة في « النائر المطارد » تكشف عن ذلك الصراع بين القوى الوطنية وبين الاستعمار وذبوله في المنطقة العربية ، والحركة في « الفارس العربي » تمثل يقظة الامة العربية في مواجهتها مختلف أشكال الاستعمار ، وفي لوحة « شمس على شجرة » تدلنا على استمرارية الحياة وتجديدها ، وفي « الطائر يك قيده » ترمز الحركة الى ذلك الصراع الازلي بين الانسان والقوى المضادة ، وقدرة الاول على التحرر والانطلاق .

وهنا لابد من الاشارة ثانية الى صعوبة الفصل بين بعد وآخر في تجربة « ادهم » فالجماليات الفنية التراثية - هنا - تعيش حياة جديدة هي في خدمة القضايا القومية والاجتماعية ، ضمن جدلية العلاقة بينها وبين هذه القضايا ، الجدلية التي تترجم رؤية « ادهم » لواقعه وتراثه ومستقبله لكن ماذا عن بقية المسائل التراثية في تجربته ؟ .

اذا كان « الارابسك » قد تحقق بمفاهيم جديدة مادية في تجربة « ادهم » فان « اللون » ، هذا العنصر الجمالي قد تحقق هو الآخر بقيم جديدة : كيف ؟ كثيرون هم الفنانون العرب والاجانب الذين استخدموا الوان « الشرق » بحدتها وصراحتها ووضوحها ودرجاتها الكثيرة ، بعضهم وجد ماهو شاعري وغنائي ، وبعضهم الآخر اخذ ماهو زخرفي « اللون كقيمة زخرفية - مائيس مثلا » ، وقلة هم الذين ارادوا القيم التعبيرية ، وبينهم « ادهم » ، والمسألة ايضا ليست مسألة تعبير باللون ، فلا بد من تحديد ماهية هذا التعبير ، وحين أكد « ادهم » على القيم التعبيرية للالوان التي استخدمها ، ربط هذه القيم ليس فقط بخصوصية البيئة من جانبها الجغرافي ، وانما بالمضامين المطروحة من مختلف موضوعاته .

لقد كان بحثه في تراثه عميقا واعتزازه بعروبتيه كبيرا ، وهذا يفسر لنا بعض الاحداث والمواقف . فحين اتبعت له فرصة زيارة بعض البلدان الاوربية خلال دراسته الفنية في ايطاليا ، كانت رغبته كبيرة في زيارة

والفتوحات والبطولات العربية « تجربة الرواد الاوائل امثال توفيق طارق وسعيد تحسين وعبد الوهاب ابو السعود » الى ان جاء « ادهم » ، وطرح المسألة من جانبها الآخر ، الجانب الفني ، فالتاصيل ليس في الموضوع التاريخي ، لكن في الموضوع المعاصر النابع من الواقع وفي طريقة تقديمنا له عبر علاقات فنية على ارتباط بجماليات تراثنا العربي ، ذلك ان الرواد الاوائل الذين عالجوا هذه المسألة قد صاغوا موضوعاتهم القومية التاريخية بأساليب غريبة وافدة ، اما « ادهم » فبحث في التراث كجمالية عربية ، كاسلوب للتعبير ، كمناصر تراثية يمكن ان تعيش من جديد عبر المعالجة المعاصرة وفي بحثه في التراث من جانبه الفني كان ينشد التكامل في التجربة ، فالبعد التراثي - هنا - لايفصل عن الابعاد الاخرى الاجتماعية والقومية والانسانية ، ان لم نقل بأنه قد اغنى هذه الابعاد حين حققها كإنجاز تشكيلي ، بأسلوب متميز هو نتاج حالة صراع عاشها بين جماليات التراث من جهة ، والاساليب الفنية المعاصرة من جهة أخرى ، هو بهذا المعنى لم يفلق الباب على نفسه ، بل خرج بشكل متميز لم تشهد الحركة وهنا لابد من الاشارة الى حقيقة ان بحثه التراثي الفنية العربية من قبل ، رغم جذوره الفنية التراثية العربي ليس حكرا على مرحلة من مراحل الفنية ، بل يشمل التجربة كاملة بمختلف موضوعاتها القومية والاجتماعية والانسانية والجمالية ، ورغم تناوله الاساليب الوافدة « انطباعية - تعبيرية - سريالية - رومانسية » في بداية تجربته في النصف الثاني من الاربعينات . الا اننا نلمح محاولات متنوعة للافادة من التراث في تلك المرحلة وقد اتسمت تلك المحاولات بطابع تجريبي ، الى ان تبلورت شخصيته الفنية ، ووصل الى صيغة تشكيلية متميزة لامثيل لها في حركتنا الفنية ، ومن وجهة نظر نقدية نعتبر لوحة القتال - انتاج العام ١٩٥١ - ، الصيغة التشكيلية المتميزة التي وصل اليها ، وتابع رحلته مؤكدا عليها في كل ما انجزه من اعمال لاحقة ، وهذا لايعني ان اعماله اللاحقة جاءت تكرارا لهذه الصيغة ، بل تعميقا لها ، وهكذا علينا ان نميز بين آلية التعبير وبين الخلق ضمن رؤية واضحة ، وحين نقول ان لوحة القتال تمثل الشخصية الاصلية التي بحث عنها ، فاننا نعني بالتحديد ما نقول .

لقد رأى فيها الفنانون والنقاد « الارابسك » كجمالية تراثية وراينا فيها مفهوما جديدا مغايرا للحضور المثالي للارابسك في فننا العربي ، وبصورة ادق نقول : لقد نقل « ادهم » في هذه اللوحة « الارابسك » من مفهومه المثالي « الارابسك في التراث الفني العربي » الى مفهوم واقعي ، فحيوية الخط في اللوحة ، ولانها



زلازل اعتادير

وحين دعي لالقاء محاضرة فنية في مقر الجمعية السورية للفنون « في الخمسينات » اختار « بول كلي » موضوعا لمحاضراته ، وهنا أيضا نعيد طرح السؤال : لماذا « بول كلي » من بين مئات الفنانين الاجانب ؟ لان تجربة « بول كلي » الفنية تمثل واحدة من اهم التجارب التي تميزت بارتباطها بتراثنا الفني العربي ، وقد قدم « ادهم » تحليلا لاعماله مدعما بالشرائح الملونة « سلايدات » ، ويؤكد نقاد تلك المرحلة ان « ادهم » هو اول من عرف بتجربة « بول كلي » بشكل دقيق وموسع ، ملقيا الضوء على اثر تراثنا العربي في تجربة هذا الفنان الذي وجد في فننا العربي خلاصه .
مما تقدم نصل الى نتيجة ان « ادهم » كان رائدا في الابعاد الثلاثة التي وزعنا بحثنا عليها ، وقد ترك تجربة فنية متكاملة ، لامثيل لها في حركتنا الفنية .

اسبانيا ، بشكل خاص ، ولماذا اسبانيا اولا ؟ لانه اراد الاطلاع عن قرب على فننا العربي في الاندلس ؟ تراثنا المشرق ، فاسبانيا كانت تعني بالنسبة له تلك الحضارة التي صنعها الاجداد العرب ومازالت آثارها باقية الى يومنا هذا ، وقد تركت تلك الرحلة الى اسبانيا اثرا كبيرا في نفسه ، فكتب رسالة طويلة الى شقيقه الراحل الاديب (صدقي اسماعيل) يحدثه فيها عن عظمة تراثنا العربي في الاندلس قد اشار « صدقي » الى هذه الرسالة في حديثه عن « ادهم » فقال :

كتب « ادهم » من اسبانيا : « رايت الحمراء والاسود التجريدية التي نحتها فنان ضائع ، ورأيت كثيرا من السياح يسألون في دهشة ، من صنع كل هذا ؟ »

أدهم اسماعيل

١٩٤٣ - ١٩٦٣

بمّلم : طارق الشريف

وقد عاش في طفولته أحداث (سلخ لواء الاسكندرونة) وشارك في الحركات الوطنية التي كانت تدعو الى التمسك بعروبة اللواء ، اذ اعتمدوا عليه في كتابة الخطوط ، وطبع المنشورات ، وذلك .. في عام (١٩٣٦) .. وكان شاباً يافعاً .

وهكذا ربط بين (العروبة) و (النضال من اجل الوحدة العربية) منذ بداية حياته ، وحمل معه هذين المفهومين طيلة مراحل تجربته ، وبقيت تأثيرات الاحداث الاولى عميقة التأثير عليه .

ولم يحمل معه الايمان بالوحدة العربية ، بل حمل مفهوماً خاصاً للصفات التي يجب على العربي ان يتحلى بها في حياته وسلوكه ، وهكذا كان عربياً متاضلاً ... يملك صفات جيل من المفكرين ربطوا بين السلوك وبين المبدأ ، وعاشوا قضية العروبة على انها اخلاق وصدق ومعاملة ، وهكذا حمل هذه الصفات وجسدها ، على اعتبار انه كان فناناً ، وعلى الفنان ان يكون (طليعة) في قومه وامته ، ولا يمكن ان ينغزل هذا الصديق عن العروبة اطلاقاً ، كما كان (الارسوزي) يؤمن .

وهكذا تجلت في شخصية (ادهم اسماعيل) دوماً هذه الصفات الاساسية ، التي تربطه بالقومية العربية ، على اعتبار ان القومية العربية كما ارادها ... صدقا في القول والعمل ، ونضالاً لتحقيق الوحدة العربية ، وبحثاً عن الجذور العربية والتراث وبعثهما من جديد . ولا يمكن ان نفهم (ادهم اسماعيل) مالم نذكر اهمية هذه العوامل في تكوين تجربته ، ومدى دورها في تكوين رسالته الفنية التي اصبحت تمثل جزءاً من رسالة امته ونضالها الانساني ؟

وهكذا بدأ رحلته الفنية مجرباً ، تارة يرسم تجارب (سريالية) واخرى (رومانتيكية) وثالثة (تعبيرية) ، وظلت هذه التجارب تكشف عن حيرته ، وعن تردده ، ولكن الشيء الواضح هو ان (ادهم) كان يحاول التعرف على الاتجاهات الحديثة الاوروبية في الفن كلها ؟ وذلك منذ عام (١٩٤٥) ، حين رسم لوحته (الوحيدة) حتى رسم (الرجل السوري) او (آدم وحواء) او حتى حين رسم (القمر في السويدية) او (ارض وسماء) عام (١٩٤٩) ، او الحان وعطور عام (١٩٥٠) ، و (الدبكة) عام (١٩٥٠) .

تكمن اهمية الفنان الراحل (ادهم اسماعيل) قدرته على اكتشاف حقيقة جوهرية ، في دنيا التشكيل العربي المعاصر لم يسبق اليها ، وفي عملية ربط هذه الحقيقة المكتشفة ، بالواقع ، وذلك حين عمل على ربط الفن التشكيلي بالواقع العربي واوجد اللغة الفنية التي مكنته من التعبير عن المواضيع الملحة التي كانت تشغل الامة العربية في المرحلة التي تلت الاستقلال للقطر العربي السوري ، وتحقيق (الجلاء) عام (١٩٤٦) . ولقد انطلق (ادهم اسماعيل) من التراث العربي الفني ، ليقدم فناً حديثاً بروح عربية ، وعمل على تعريب لغة الفن التشكيلي وايجاد الاسلوب الفني الخاص به القادر على التعبير عن كل الموضوعات .

ويعتبر (ادهم) من جيل المفكرين والكتاب والفنانين ، وضعوا العروبة في لواء الاسكندرونة ، وتعلموا على يد المفكر العربي (زكي الارسوزي) من بينهم عدد من المناضلين والمفكرين ، ولهذا لا يمكن فصل تجربته عن المكونات الفكرية التي جعلته يبحث عن اسلوب فني خاص ، يعكس من خلاله المقولات التي تحدث عنها (زكي الارسوزي) حين تحدث عن (عبقرية الامة العربية) وعن شخصيتها ، وعن التراث العريق الذي تملكه وعليها ان تبعثه من جديد لغة وفنا وحضارة .

ورغم وجود بعض الدلائل التي تكشف عن اكتشافه لعناصر من الخط العربي اللامتناهي ، أو (الارابيسك) في بعض تجارب تلك المرحلة لكن الشيء الواضح ان (ادهم) لم يقل كلمته الخاصة الا عام (١٩٥١) حين رسم لوحته الشهيرة (الحمال) ؟

ففي هذه اللوحة استطاع (ادهم) ان يترجم كل رؤيته التي انطلق منها ، ويجسدها في عمل فني متميز له طابعه العربي ، ويحمل المضمون أي أن (ادهم) اكتشف نفسه ؟

وهكذا شعر المشاهدون للوحة (الحمال) التي عرضت عام (١٩٥١) في المعرض الثاني لفناني القطر ، بأن (ادهم اسماعيل) يقدم اول تجربة حديثة الاسلوب على صلة بالتراث العربي تحمل المقومات الفنية الاصلية وتعبر عن مفهوم جديد للفن لم يسبق اليه ! ويمكن توضيح ذلك عبر النقاط التالية :

اولا : الشكل : اذ اكتمل (ادهم اسماعيل) في هذه اللوحة من حيث التشكيل حين الفى المفهوم التقليدي للوحة من بعد وقرب ، ومنظور تقليدي ، واعتمد على مفهوم جديد يرى أن اللوحة عبارة عن سطح واحد يتحرك الخط فيه ، ولا حاجة للفنان لكي يعبر فنيا ان يلجأ الى المنظور الهندسي التقليدي ، بل يمكن ان يعطي كل اشكانه نفس البعد ضمن مساحة اللوحة ، وهكذا دمج ما كان خلفية ، وما كان مقدمة في تشكيل واحد ، ولجأ الى الخط اللامتناهي ليساعده على اعطاء الحركة في اللوحة ، واستعان باللون ليقدم المفهوم الجديد للعمق في اللوحة ، وهكذا اعاد اللوحة الى الصياغة العربية التقليدية ، التي كانت تؤكد على السطح الموحد الذي يتحرك الفنان فيه ، والذي يعني ان الفنان يرسم على بعدين ، ولا يريد الابهام بالثالث بل يريد غنائية هذا السطح ، وحركة متداخلة بين الاشكال وذلك لكي يربط اللوحة ، وهكذا اعتمد على الصياغة العربية للوحة ليحقق التماسك والمتانة في العمل .

ثانيا : الموضوع : لقد افلح (ادهم) في اختيار موضوعه وهو (الحمال) ، ولك لانه يريد ان يربط بين موضوع اجتماعي وانساني ، وبين التراث العربي الذي يستخدمه كشكل ، ليؤكد لنا ان الفن العربي بمفهومه المعاصر اصبح قادرا على التصدي للموضوعات الاجتماعية الهامة التي تشغل ذهن العربي في هذه المرحلة ، وهكذا حرر التراث العربي من كل المفاهيم السابقة التي كانت تريد للتراث ان يكون (تزيينا) و (زخرفيا) ولا يعكس مفهوما تعبيرا وانسانيا ، ومع (الحمال) وصل (ادهم) الى فن عربي حديث ، يطرح موضوعات مأساوية واجتماعية ، وهكذا اثبت



حديقة ...



أسيرة ...

ان تراثنا العربي أصبح معاصرا ، يملك مقومات البقاء اذا احسن الفنان استخدامه ، ورد على كثيرين ممن كانوا يرون التراث من خلال منظور تقليدي ، حاول الاوربيون ان يرسخوه في نفوسنا ، فأعطى الدليل القاطع على قدرته على معالجة التراث بروح العصر ، ليقدم الموضوع المأساوي .

ثالثا : المضمون : اما من حيث المضمون فقد عكست لوحة (الحمال) شيئا جديدا في مرحلته ، اذ نرى (ادهم اسماعيل) يرسم موضوعا اجتماعيا ، بأسلوب عربي حديث، وبرؤية جديدة للموضوع تتجاوز الصياغة التسجيلية المألوفة في اعمال فنانينا الرواد الاوائل الذين عبروا عن نفس الموضوع ، وهكذا اعطى لموضوعه العمق عبر المضمون الذي اضاف له .

ان الحمال الذي رسمه (ادهم) يحمل اثقاله صاعدا على درج من البشر البائسين ، والحمل يضغط على ظهوره ليظهر عموده الفقري وهو في طريقه الى البيوت الجميلة والقصور ؟

ويمكن ان يتساءل الانسان هنا ، ماذا يعني (ادهم) في لوحته ؟ ... ولماذا هذا التأكيد على (الحمال) وعلى الاشخاص الذين تحولوا الى درج ، وعلى القصور البعيدة ؟

لا شك في ان تفسير مثل هذا العمل الفني الهام يحتمل اكثر من تأويل ، لانه يملك من العناصر ، ومن المقومات ما يجعله يحمل اكثر من تفسير ، ... لكن ... بدون ادنى شك ان (ادهم) رأى حملا صاعدا على الدرج فأوحى له مشهد تعب هذا الانسان وكثرة اثقاله ان يقارنه بأمته العربية ، وما تحمله من اثقال هي تراثها العريق ، وما تسعى له من مجتمع عربي متطور ، هي هذه البيوت العربية التي تبدو في الافق . وقد استطاع (ادهم) ان يرمز في لوحته ، ويقدم لنا الصيغة الجديدة للفن العربي المعاصر على انه اكثر رمزية ، وبعدا عن المباشرة ، والمضمون اكثر تشعبا مما يبدو ظاهرا ، اذا قلنا بأن مأساة الانسان الصاعد تكمن في انه يصعد على الآخرين ليصل الى الاعلى ، والذي يحمل اثقاله على ظهره منهكا ، ويعيش المأساة التي تتجلى في هذا الموقف الانساني المتناقض الذي لابد منه ؟ ان الانسان يحمل اثقاله صاعدا على الآخرين ، ليصل الى تحقيق اهدافه ، وبالمأساة ؟

وفي الحقيقة لقد اثارت هذه اللوحة العديد من التساؤلات حول مضمونها ، لكن من الواضح انها اول لوحة تمثل مرحلة انعطاف تاريخية في تجربة (ادهم اسماعيل) الفنية ، وفي تجربة الفن التشكيلي المعاصر في سورية ، لانها اللوحة التي تبدأ الحدأة في الفن فيها ، واللوحة التي تبدأ فيها التجربة الفنية الحديثة التي تؤمن بضرورة ايجاد فن عربي معاصر معبر عن الواقع وبروح عربية فنية .



شجرة ...



اشجار ...



منارة ...

بداية التجربة ولابد لهذا البحث من ان يتكامل عبر شتى الموضوعات ، وان يفنيه عن طريق شتى الموضوعات التي كان يطرحها .

وحين أوفد الى (روما) لمتابعة دراسة الفن في عام (١٩٥٢) ، كان (أدهم) يملك الوسيلة الفنية الخاصة به ، ويحمل معه المبادئ والاهداف التي يسى اليها ، وقد وضع يده على بداية الطريق الى التجربة الفنية الهامة التي اخذت ابعادها وتعمقت في فترة الدراسة ، ولهذا اختلفت تجربة (أدهم) عن غيره من الفنانين الاخرين الذين ذهبوا للدراسة في المعاهد الفنية الاوربية في انه كان يملك الرصيد الفكري الذي ورثه من صلاته بالمتقنين والكتاب الاخرين ، وكان يملك الرصيد الفني الذي حمله معه نتيجة لثقافته واطلاعه ، وهو ايضا يحمل (اسلوبا فنيا) قادرا على التعبير ورؤية عربية خالصة للفن التشكيلي ، ولهذا كان يبحث عن تطوير ما يملك ، ولا يبحث عن نفسه ،

وهكذا جسدت هذه اللوحة البداية التي انطلق منها مفهوم الفن العربي الحديث الذي يرتبط بالقضايا الاجتماعية والسياسية والانسانية ، الذي اصبح فيما بعد تيارا هاما في حركتنا التشكيلية المعاصرة ، يتجاوز فيها كل ما سبقه من محاولات ، ويخلق في دنيا التصوير الزيتي الحديث .

ولم تكن تلك اللوحة التي رسمها بهذا الاسلوب الخاص والمبتكر الذي اعتمد على حركة الخط واعطى الحداثة ، بل حاول في تجارب اخرى قدمها في نفس الفترة ، ولعل اهمها لوحة (المريض) التي رسمها في نفس العام وعبر بها عن موضوع اقل اهمية ، لكن ذلك يكشف لنا ان (أدهم) كان يبحث بلا كلل عن فن شخصي له مقوماته ويمكن ان يعالج عن طريقه شتى الموضوعات ، وهذا يعني انه اكتشف (لغة عربية تشكيلية حديثة) يمكن ان تترجم كل القضايا ، سواء كانت سياسية او اجتماعية او ذاتية ، وقد اعطى الآن



أعمى في حديقة ..

المسيح) وغيرها من التجارب التي ربطت بين تجربته وبين أعمال الفنانين الآخرين ، ولعل أهم ما نراه في هذه المرحلة لوحته الشهيرة (الفارس العربي) التي رسمها في عام (١٩٥٣) ، وجسدت هذه اللوحة بداية نضج صلته الوثيقة بتجارب الفنانين الإيطاليين ، وخصوصا (الفنانين المستقبليين) الذين حاولوا ادخال الحركة في لوحاتهم واعتمدوا على الخط اللامتناهي ، وعالجوا عدة موضوعات على صلة وثيقة بالفن الحديث الذين كان يسعى للتخلي عن المفاهيم التقليدية ، ورفضها والتعبير عن الثورة المتمردة عليها .

ان لوحة (الفارس) التي رسمها (ادهم اسماعيل) عام (١٩٥٣) تمثل الشكل الفني المتكامل البحث ، والمرتبط بالتراث ، والمعبر عن مضمون وثيق الصلة بالاحداث التي عاشها العرب في فترة هامة من المد القومي العربي ، ومن الانطلاقة العربية .

ان اللوحة تمثل (الفارس العربي) يحمل رمحه منطلقا على (فرسه) نحو الافق البعيد ، وقد تحفز

لانه قد اكتشفها قبل ذلك ؟

ولهذا ازدادت تجربته الفنية متانة وقوة حين بدأ يكتشف في بعض التجارب الفنية الاوربية نفس المحاولة التي قدمها لنا ، ويرى أن العرب قد تركوا تراثا غنيا أخذها الفنانون الاوربيون ، واستفادوا منه وعبروا به عن قضاياهم ومشاكلهم ، وهكذا تأكدت له صحة ما كان يبحث عنه وما اكتشفه من جهة ، وفي نفس الوقت بدأ يحاور هؤلاء الذين استخدموا هذا التراث ، ويبحث عما اخذوه ، ويفهمه فهم الباحث ، حتى يتجاوزه ويقدم ما هو اكثر أصالة ، لانه كان قادرا على أن يفهم تراثه اكثر منهم ، ولانه اقرب الى هذا التراث واكثر ارتباطا به من جميع الفنانين الآخرين ؟

وكانت لوحاته التي رسمها في (روما) تحمل نفس الخصائص الاسلوبية التي حملها معه من (دمشق) ، لكن تجارب (روما) ازدادت قوة ومتانة وصلة بكل المفاهيم الفنية المختلفة للفن العالمي ، وهكذا رسم عدة لوحات : (عارية) و (سيمفونية ليلية) و (على

الفارس للانقراض برمحه ، وتحولت أرجل الحصان المتحركة الى حركة لامتناهية ، كشفت عن صلة (أدهم) بالمدسة المستقبلية ، لكن رؤية (أدهم) تختلف جذريا عن (المستقبلين) الذين رفضوا الماضي كله ، وأرادوا فنا جديدا لا علاقة تربطه بالتراث ، واعتبروا ان على الفنان ان يجدد بلا انقطاع ، لكن الشيء الهام هو أن تمرّد المستقبلين جعلهم يلجأون الى التراث العربي ويستخدموه للتعبير عن الحركة ، ونحن قادرون على اكتشاف الكثير من المفاهيم الحركية في تجارب الفن العربي ، وخصوصا في (المنمنمات) ، وعند الواسطي بشكل رئيسي .

وفي الحقيقة ان الاعتماد على الخط اللامتناهي لتجسيد الحركة والتحيز ، وللتعبير عن (المضمون) ، قد جعل لوحة (أدهم) تمثل قمة النضج في أسلوبه الفني ، وذلك لانه وزع المساحات التي يحجزها الخط ، ودلل على قدرته على خلط لوحة هي مساحات لونية متألقة ، وهكذا اعطى العمق رمزيا ، فدلل على فهمه للتصوير الزيتي في منتهى الحداثة ، وساعدته هذه التوزيعات اللونية المعبرة ذات المضمون الرمزي على توضيح فكرته وعلى التعبير عن المضمون المطلوب، ونرى ذلك بوضوح في الالوان التي تزداد حرارة كلما تجاوزها الفارس ، وتزداد حركة مع حركة هذا الفارس ، واذ بدل الفارس بحركته اللامتناهية الطبيعية ، وقد عبر بالالوان عن فكرته في بعث الامة العربية ، وتجديد الحياة فيها ، وخلق عالم جديد تماما .

وان استخدام (الفارس) وما يعنيه من رمز على صلة بالتراث العربي ، وما يحمله هذا الرمز من احياءات تؤكد مدى فهم (أدهم) للروح العربية ومدى ارتباطه بتراثها على مستوى التشكيل والخط المتجدد ، وعلى مستوى (اللون الرمزي) والحركة المستقبلية ومدى ارتباطه بواقع انطلاق الامة العربية ، وثوراتها ونضالها من اجل خلق (المجتمع العربي الجديد) .

وفي تجارب (أدهم) المختلفة التي قدمها في هذه المرحلة الكثير من المحاولات للتعبير بالخط وحده عن (وجه) او عن (منظر) او (عارية) ، وهناك الكثير من الرسوم القلمية التي تكشف عن فهم (أدهم) لتحليل الشكل الانساني عن طريق خط لامتناه ، ويخلق الشكل كله ، ويقدم لنا المضمون للشكل الذي يقدمه ، وهنا نحس بقدرة (أدهم) على الخلق بالخط وحده ، ومدى قدرته على الرسم بالخط لتحقيق كل الصيغ ، ومدى قدرته على اكتشاف أهمية الخط في التراث العربي ، ومدى مطوعة الخط للتعبير الفني .

ولم تتوقف تجاربه على الخطوط وحدها ينسج منها لوحته بل حاول أن يخلق المساحات المختلفة الملونة التي ينسجها الخط في حركته ، واعطى عبر



شجرة ...



طبيعة ...



أشيرة ...

في المرحلة الممتدة ما بين عامي (١٩٥٦ - ١٩٦٠) ،
التي قدم (أدهم) فيها أهم تجاربه الفنية ذات المضمون
الاجتماعي والسياسي .
في البداية ، أغنى تجاربه الفنية ببعض الموضوعات
ذات الطابع الشعبي ، حين رسم لوحاته في مدينة
(درعا) التي اقام فيها فترة من الزمن ، وقدم في هذه
المرحلة عدة تجارب لعل أهمها لوحته (على العين)
- ١٩٥٨ - التي تمثل من حيث الصياغة تجربة متطورة
تتجاوز كل تجاربه .

ويحس المشاهد للوحة بان (أدهم) قد نظم عناصر
لوحته تنظيماً يكشف عن قدرته على بناء متماسك ،
وعن قدرته على جعل المرأة التي تملأ جرتها من النبع

التضادات اللونية المفاهيم المختلفة للتصوير الزيتي ،
وهذا يبدو في لوحته (منظر من إيطاليا) الذي رسمه
عام (١٩٥٥) . ونرى المساحات اللونية التي يحددها
الخط قد اكتسبت صلابة وقوة معمارية في المساحات
القريبة . واصبحت أكثر شفافية في المناطق البعيدة ،
مما يدفعنا الى القول بانه حاول أن يعالج مختلف
الموضوعات عبر الخط والحركة وتوصل الى نتائج
مختلفة . تكشف عن مدى قدرة أسلوبه على التعبير
عن شتى الموضوعات .

وقد استفاد من هذه الخاصية التي قدمها لنا
في بعض أعماله في (روما) . ليقدم عدة موضوعات
سياسية واجتماعية . وذلك فيما بعد . وخصوصاً

تحمل المضمون الانساني ، اذ تحفزت المرأة كي تملأ
الجرة وظهرت خلفها في البعيد امرأة اخرى ، تحمل
جرتها على رأسها ، وفي أعلى اللوحة برز وجه امرأة
ثالثة تنظر للبعد بثقة ، على ارتباط بالزخارف ، لكن
العينين وحركة الوجه توحى بالثقة والقوة ..

ان (ادهم) كعادته هنا ، يأخذ الموضوع العادي
ويحوّله الى تجربة جديدة ، فيها الايحاءات الكثيرة ، ترى
ماذا تعني هذه الحركة بين النسوة الثلاث الذين قدمهم
لنا بأبعاد مختلفة ، وحركة احداها ... منخية ،
والثانية التي تمشي ، والثالثة التي تنظر للمستقبل
بثقة ؟

لقد أصبحت المرأة رمزا هي الاخرى ، عبر بها عن
امته وما مرت به من حالات ، وما هي بسبيله ، وهي
تمشي ، وتملأ جرتها وتعيش مع تراثها وزخارف ثوبها
وذلك لتحقيق هدفها ، وهو الوصول الى المجتمع
العربي الافضل ، والارتباط معه والالتحام به لتكون
عربية بالمعنى الدقيق للكلمة .

اما اللوحة الاخرى الهامة فهي لوحة (وراء
القضبان) التي رسمها (عام ١٩٥٨) ، والتي عبرت
عن مدى تأثر (ادهم) بالاحداث السياسية التي كانت
تمر على الساحة ، وذلك لانه عبر بها عن (ثورة
الجزائر) ونضالها .

لقد رسم امرأتين سجنائنا (وراء القضبان) ،
فتاتان جميلتان ، تتميزان بشعرهما البديع ، في
عيونهن يتجلى الصفاء ، تبدو الاولى في وضع مأساوي ،
والثانية تنظر للمستقبل على الرغم من قضبان السجن
التي احاطت بالاشخاص ، وقد استخدم الخطوط
الليّنة في رسم وجه الفتاتين وعلاقاتها المتحركة ،
على حين يبدو السجن والسجن قد رسما بخطوط
عامودية ، وزوايا حادة ، وساعدته القضبان على
المساحات المختلفة ، وتتناقض مع حركة الخط في شعر
الفتاتين ، واستخدم شكلين من الصياغة في لوحة
واحدة ، ليؤكد على التضاد بين انسانية الفتاة التي
ترمز للجزائر ، وبين السجن والسجن والوجه البشع
للاعتقال .

ونحس بان المسجونين أكثر حرية من سجانهم ،
حين برزت الفتاة من وراء القضبان ، فترحرت منها ،
بينما يبدو السجن سجين قضبان السجن الذي اعده
للفتاة .

ولا تختلف لوحاته الاخرى التي رسمها في هذه
المرحلة الهامة من انتاجه عن هذه الاعمال ، ذلك لان
(ادهم) كان فنانا ملتزما بقضايا امته وعلى ارتباط
عميق بها ، ولم يترك حادثة تمر ، دون ان يقدمها
لنا بأسلوبه الفني الخاص ، وصياغته المعبرة .

ان لوحته الشهيرتين (بور سعيد) ، (المظلي
الميت) يقدمان لنا العدوان الثلاثي على مصر العربية ،
ويتجلى فيهما ارتباطه بشعبه العربي وايمانه في انتصاره
في لوحة (بور سعيد) ، اذ تتحول قنابل الاعداء الى
لعب امام تصميم الشعب على المقاومة ، وفي نظرتهم
للمعتدين ، اذ حمل معه ذلك المظلي المقتول (غصن
زيتون) يكشف عن حبه للسلام وايمانه به ، ولكن مأساة
المظلي هي انه قد ارسل من قبل القوى المعادية ليموت ،
وهكذا تحول المظلي القاتي الى شهيد ، قتله القوى
الاستعمارية ... قبل ان تقتله قوى المقاومة في بور
سعيد لانه شهيد العبودية ، ولا ذنب له فيما يجري ،
وهكذا كشف عن مأساة العدو ... كما كشف لنا عن
التناقض الكامن في قلب القوى المعتدية ، والذي يجعل
الانتصار حتميا .

اما لوحته الهامة التي وصل (ادهم) فيها الى
الصياغة البسيطة والمعبرة عن الموضوع الذي كان يشغله
طيلة الفترة الماضية فهي لوحة (الطائر يفك قيده)
التي رسمها عام (١٩٥٩) ، وفيها رمز الى الامة
العربية بطائر احنى رأسه نحو قدميه ، يريد التخلص
من قيوده التي تمنع طيرانه ، وتحليقه ، واعطى فيها
عبر حركة الرأس ، وما يبذله الطائر من جهدي حركته
كل المضمون الذي كان يسعى له ، وفي نفس الوقت
اغنى صياغته للوحة حين اعتمد على الاشكال الفنية
المختزلة ، وهكذا نرى لوحته قليلة العناصر ، مساحاتها
صريحة ، وخطوطها واضحة متحركة حية ، والالوان
متناسقة معبرة ، وقد اغنى هذه التجربة بتكوين محكم
يدل على قدرته على التعبير الفني وعلى اكتمال تجربته
في معالجته للموضوعات السياسية ...

وهكذا ختم في هذا العمل مرحلة هامة من مراحل
التجربة ، ان يعطي الخط اللامتناهي الزخرفي العربي
قدرة على التعبير عن المضمون ، وان يدجن هذه العناصر
الفنية لتكون قادرة على التعبير عن المضمون السياسي
والاجتماعي .

وانتقل (ادهم) الى مرحلة جديدة في تجربته ، في
عام (١٩٦٠) بعد لوحة (زلازل اغادير) ، ونحس بان
(ادهم) قد ختم مرحلة المد في تجربته الفنية والسياسية
بهذا العمل ؟

ترى لماذا شعر (ادهم) بان عليه ان يختم هذه
المرحلة ، ويقدم لنا شيئا جديدا في تجربته ؟ انها
مرحلة التحول من المعالجة السياسية للموضوعات الى
المعالجة الفنية والذاتية ؟ لقد دمر (زلازل اغادير) كل
المد الذي وصل الى الانطلاق ، وعاد (ادهم) الى
المعالجات الفنية ، الى البحث التشكيلي بالمحض الى
القضايا الفنية والخاصة ؟



زهرة ...

وحقق في خاتمة المطاف في لوحته (ما وراء الجوع) ما هو أبعد من كل ذلك ؟ قدم الإنسان في أقصى حالاته هزلا وموتا ، وبصياغة تبتعد عن الجمالية ، مقتربا من السريالية ، معبرا عن مرحلة الموت التي أتت بعد أن حققت له الفرحة المطلق ... والشاعرية . وهكذا انتهت رحلة (ادهم اسماعيل) بعد هذا العمل نهاية مأساوية ؟ تكشف عن مدى الاخلاص الذي عاشه (ادهم) في حياته ، وعكسه في فنه ، وعن مدى الترابط بين ما قدمه من تجارب ، وبين الواقع السياسي والاجتماعي والذاتي الذي يطمح ليكون مشتركا .

وفتح الباب على مضراعيه الى فن عربي حديث ، يمكن ان يعكس شتى الموضوعات ، واثبت قدرة هذا الفن على هذه المعالجة وقدم لنا صورة فنان رائد للفن العربي الحديث ، ومعلم في فنه ، وسلوكه ، ومخلص لمبادئه الى حد التضحية التامة بنفسه في سبيلها .

وهل وصل (ادهم) الى قناعة اساسية بان عليه ان يترك معالجة الموضوعات الاجتماعية والسياسية للخارجية ، وينتقل الى التجارب الفنية ، ذات الطابع الفني الخالص ، والتي اكد فيها على جمالية جديدة عربية ، اللوحة فيها عبارة عن تناغمات لونية وعن مناظر جميلة ، وعن حركات معبرة ، والتي اعتمدت على علاقات لونية محضة ، ورسم الزهور المختلفة ، وحتى المواضيع ذات الطابع الذاتي المحض ؟

لقد استخدم الخط اللامتناهي في لوحاته الاولى واكد على دور هذا الخط واهميته الفنية الخاصة ، ولكنه ترك الخط المتحرك ، وبدأ يعتمد على الالوان بشكل مباشر يحلها ، ويعطي الحركة في اللوحة عبر مشتقات الالوان وتدرجاتها على السلم الموسيقي ، وهكذا اختفى الخط احيانا ، وحلت المساحات اللونية ، وهكذا اثبت ان اللون يمكن ان يعكس الحركة والصياغة اللامتناهي ، وان (الاراسك) ليس حركة خط وحدها ، بل هو حركة الوان ، وان حركة الالوان يمكن ان تفنى التعبير عنه بما هو جديد ومبتكر .

وهكذا بدأت لوحاته تصفو ، تصبح مجرد الوان جمالية ، وتعكس عالما شاعريا غنيا ، وتقدم لنا التناسق والتناغم المطلوب عبر حركتها ؟

وهنا ، وصل الى (الرضا) ان اكتمال التجربة ، والى المرحلة النهائية فيها ، وذلك لان ما بداه في عام (١٩٥١) في (الحمل) قد اعطى كل الموضوعات التي يريد ، سواء كانت سياسية او اجتماعية موضوعات مؤلفة ، او وجوه ، مناظر طبيعية ، او زهور ، حالات ذاتية تعكس وضعها سياسيا واجتماعيا او رؤية فنية محضة ، يصل التعبير باللون والخط الى أقصى التماسك المطلوب من العمل الفني ، بعيدا عن اي تاثر بالضموم السياسل او الذاتي ، انها اللوحة الفنية بمعناها الفني المحض المرتبط بالتراث العربي التي تمثل قمة التعبير الفني .

وان تجاربه في الستينات قد اعطت ذلك بكل وضوح حتى اننا نكتشف فيها روح البحث عن الموضوعات المتنوعة التي يعالجها عبر صياغة خاصة ؟ وهكذا اثبت ان اسلوبه يمكن ان يكون خارجيا معبرا عن موضوع عام على صلة بالاحداث ، ويمكن ان يكون فنيا محضا يقدم اللوحة الفنية بمفهومها الحديث ، وقادرا على ان يعكس في لوحته ما هو ذاتي عميق ليربطه بما هو مشترك ؟

مأساة الفنان فتحي محمد

بمناسبة مرور خمس وعشرون عاماً على وفاته

صلاح الدين محمد

من هو فتحي محمد

فتحي محمد ، مصور زيتي ، ونحات ، وحفار ، وصانع ميدالية ، وهو أحد رواد الفن التشكيلي في سورية ، ولد في عام (١٩١٧) وانتهت حياته بشكل مأساوي في عام ١٩٥٨ ، كأحد كبار النحاتين العرب عاش حياة قصيرة مجهدة (محمود مختار ١٨٩١ - ١٩٣٤ ، جواد سليم) ولكنها كانت حياة مليئة بالعمل والارادة والاخلاص للفن ، وإذا كانت يومياته تحفل بالمرارة والحرمان فان اشراقه لحظات الابداع كانت تلون حياته البائسة ، وحتى نعرف بعض التفاصيل عن نهاياته لكي نتساءل عن موت فتحي بتلك الطريقة دون انين او مقدمات :

- [استدعي فتحي محمد بعد مصرع العقيد المالكي الى دمشق ليصنع له تمثالا ، لقاء عشرة آلاف ليرة سورية هي المكافأة والتكاليف معا ، واقام في دمشق سنة وبعض السنة منصرفا الى صنع التمثال وانقطع عنه مرتبه من البلدية ، واستنفذت المكافأة تكاليف التمثال ولقمة العيش ، وهنا ظهرت بوادر العلة الرهيبة في جسد الفنان الذي كانت روحه تنفتح نبوغا واعدا مبشرا ، وثقلت العلة ، وما رحمت شبابه الريان ، ونبوغه المتفجر ففضى في السادس عشر من نيسان الماضي] - انظر مقالة فاضل السباعي تحت عنوان « فتحي محمد - شهاب خبا » مجلة الثقافة حزيران ١٩٥٨ ص ٢٤ - ولتحليل تلك الايام التي انتهت بفاجعة ، فان نحائنا كان يعمل بمنحة قرب (فندق الميرديان) الحالي بدمشق تزوره النخبة الفنية ، والثقفة في تلك الايام ، وحدثني مصدر موثوق عن المعاناة الرهيبة التي عاشها فتحي نتيجة الافلاس ، وخاصة في الاشهر الاخيرة قبل مغادرته الى حلب ، وكيف انه كان يقضي بعض الايام جائعا بالمعنى الدقيق للكلمة ، واعتقد بأنه كان من الخطأ الفادح ان يعامل فتحي معاملة المتعهد في التنفيذ ، وكان على الجهات المعنية ان تعامله كفنان ، وان تستوعب ببساطة واخلاقية طبيعة الفن ، وبالتالي عدم اعتبار المبلغ المقطوع ثابتا غير قابل للزيادة او المراجعة ، اذن غير المعقول ان نتصور (فتحي محمد) وهو يستدين ليفطى تكاليف التمثال ، تلك التكاليف التي فاقت قيمة التعهد الاصلي ، وكان يصعب عليه ان يعبر عن

معاناته ، لانه كان فنانا كبيرا ، قال فيه استاذة وعميد الكلية الفنون الجميلة في روما ، عبر رسالة بعثها الى لجنة التاين في ذكرى اربعينية وفاته :

- « كان يملك مواهب خارقة حقا ، مواهب عظيمة ، مصحوبة بحب للفن فائق ، مع تواضع كبير في الاخلاق والشيم ، تواضع ومواهب تجعلانه شخصا فريدا وعظيما في صفاته الروحية الفذة » .

وفي الواقع فان تلك الموهبة الخارقة والصفات الروحية الفذة ، قد حولت حياته الى جمر من العذاب الصامت لم يطلع عليه الا المقربين اليه ، كهذا الاعتراف الصعب الذي يقدمه الى صديقه (غالب سالم) في احدي رسائله من روما بتاريخ ١٢/٣١/١٩٥٣ :

- « حالتي المادية صعبة جدا ، لا يلائمها مخصصاتي على دفعات ... فرحمتك ... المخلص فتحي » .

ان معاناة فتحي لم تبدأ ولم تنته عند تلك الحدود ، فقد توفي والده محمد وهو في الشهر الثالث من عمره ، وتوفيت والدته فريده ، وهو في الصف الخامس ، عاش متنقلا بعد ذلك بين اقربائه ، باع مرة كتبه وكل ما يملك حتى جوائز حصل عليها خلال دراسته الاولى



فتحي محمد يعمل في تمثال المالكي ...

أخرى من العالم (ماري - آشورية - آرامية -
حيثية - فينيقية - إيللا - يونانية - رومانية - تدمرية
- بيزنطية .. عربية اسلامية الخ) ولكن هذه
الحقب انقطعت لأسباب عديدة في مجال النحت ولاكثر
من ألف عام .

ان ظهور فتحي . فن او نحت بمفهومه المعاصر في
سورية ، يأتي متأخرا عن الشقيقة لبنان (يوسف
الحويك) ومصر (محمود مختار) ولكنه ظهور معقول
ضمن المسيرة التشكيلية في القطر ، فالثلاثينات هي
الفترة الأكثر ديناميكية وشمولية في معرض الحديث
عن بدايات الفن المعاصر .

ولا نعرف على كل حال في تلك الفترة نحّاتين غير
(فتحي محمد) في حلب ، و (جاك وردة) في دمشق
(عاد من فرنسا في عام ١٩٣٥ بعد أن قضى فيها
خمس سنوات لدراسة النحت ولكنه يكمل دراسته)
ويمكن أن نضيف لهما بعض التجارب المتباعدة لصبحي
شعيب في حمص ، بينما كان التصوير الزيتي أكثر
حركة ونشاطا ففي حلب كان علي رضا معين (١٨٧١ -
١٩٥٤) يرسم منذ بداية الثلاثين الاسكندرونة ، وقلعة
حلب ، وتدمر ، وقصور الاندلس (درس معين العمارة
في استانبول) ، ويرسم في الوقت نفسه الملاحم العربية ،

في المدرسة ليسد بثمنها تكاليف المعيشة ، ولم يتمكن
من ارسال شهادته العديدة وصور عن الجوائز حصل
عليها في الموعد المحدد الى وطنه الا بعد أن تلقى مبلغا
يغطي أجورها ... ! الحياة ، غير الجديرة بوعد طليعي
عبر عنها العديد من الشعراء والكتاب بعد وفاته .

ومن الطبيعي أن نتفق هنا مع أولئك الذين قالوا
بأن فنانا كفتحي ما هو الا شهيد مبادئه ، وضحية
مجتمع لم يكن يعبر كثيرا من الجدية والاهتمام لامثاله
من المبدعين ، وقد عبر عن ذلك المخرج السينمائي
(صلاح دهن) في مقاله التأبيني [مثله - أي مثل
فتحي - لم يكن يستطيع أن يعيش عيشة كريهة
في مجتمع ما زال يتخبط في ظروف قاسية ، ان مثله
انما ولد للعذاب ، انظر كتاب الدكتور قطاية] ، بل أن
آخرين لخصوا حياته بجمل معدودة : - [ألم هائل
مستمر ختم بمأساة ، مأساة كاملة ازدادت بشاعة
وعنفا في نهايتها] .

طرد من المدرسة لوطنيته ومناهضته للاستعمار
الفرنسي ، ورهن حصته من الدار الذي كان يملكه في
شارع الشمامسين بحلب ، ليفادر الى مصر سعيًا وراء
الفن ، من أجل القبول في كلية الفنون الجميلة بالقاهرة ،
لأنه لم يحصل على الشهادة الثانوية ، ولكنه يقبل
بالصف الثاني بعد فترة ، ولما طلب من وطنه أن يشمل
بالمُنحة الحكومية ، قوبل بطلبه بالرفض ، ولما بعثته
بلدية حلب على حسابها الى إيطاليا للدراسة هددته
مرارا بالفناء الاغداد ، وألفت منحه فعلا ولو لفترة
قصيرة ، ولما تمنى أن تنقل أعماله الى وطنه ، فأنسا
لا نملك الآن الا القليل من انتاجه ، بل لا نعرف شيئا
من انتاجه في مصر ، ولما أراد أن ينجز عملا عظيما
(تمثال المالكي) لاحقته الاوامر بالتعديل والتغيير
والانجاز السريع ، بل التهديد بسحب العمل منه ،
ولما مات بكاه الناس لفترة ليطويه النسيان بعدئذ ، حتى
أولئك الذين كانوا ينادونه بالفنان باتوا يتحدثون عن
أعمال أكاديمية لا قيمة لها ، وأصبح التبرير ، بأنه
قد مات قبل الاوان وقبل أن يعطي ما عنده ، ومن
يسمع هذا الكلام ، ولا يعرف تاريخ الفن المعاصر في
سورية سيعتقد بأن هذه الأعمال فائضة عن الحاجة ،
لا مكان لها . وأنا مشبعون بالأعمال الأكاديمية ذات
المستوى الرفيع .

جنود العمل الفني

ان التاريخ العربي السوري غني للغاية بالمعطيات
الفنية ولا سيما النحتية منها ، وتمتد ساحة العطاء
عبر مسافة زمنية تمتد الى آلاف السنين ، وهي من
التنوع والغزارة بشكل قلما نرى له نظيرا في أماكن

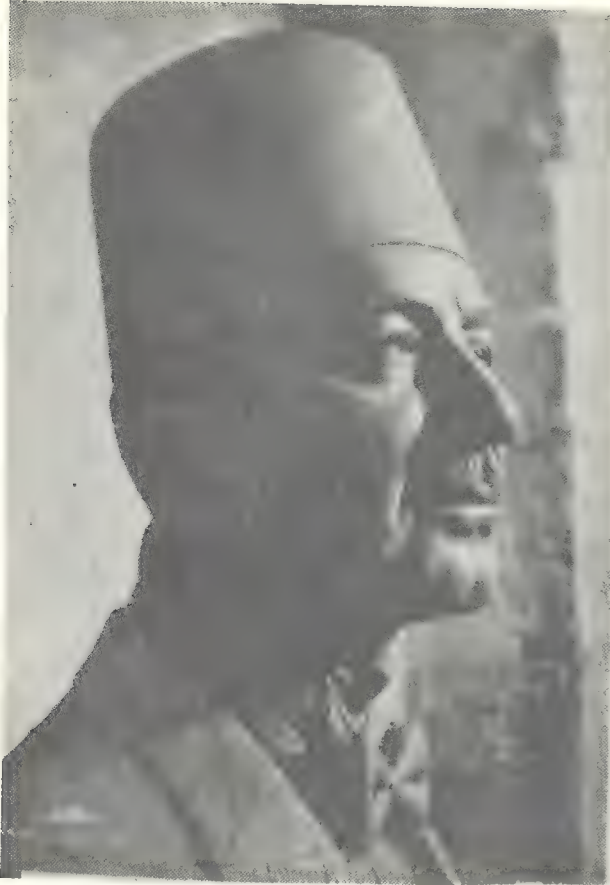


فتحي محمد ...
يعمل في احد تماثيله

القديرين ، وكان دراسة عصر النهضة شوقا ، ودراسة أبطال عصر النهضة اخذا ، وسماعنا لاول مرة بمايكل أنجلو وآثاره الخالدة ، ورفائيلو ولوحاته العلوية ، وليوناردو ودراساته المحيرة ، كلها خلقت في انفسنا اجواء ساحرة جاذبة ، وجبا طاغيا للفنانين .. » ، ولا شك ان (فتحي) قد اطلع على هذا المنهاج ، وخالجته مشاعر مشابهة ، بل ان جوا فنيا كان سائدا في التجهيز الاولى بحلب (السلطانية سابقا) ، وقد عبر عن ذلك غالب سالم بقوله (كان استاذ الرسم هو (منيب النقشبندي) ، رجل موهوب ، يشجعنا على العمل وكان لطيفا معنا لقد كنا نعيش في جو فني حقا ...) ، وان يوميات فتحي في تلك الفترة تؤكد ذلك فعلى الصعيد الدراسي اعطاه استاذهُ «النقشبندي» في عام (١٩٣١) العلامة الثانية في الرسم ، ولكن نقطة التحول لديه انما تبدأ بدون شك في مجيء الفنان (غالب سالم) في عام (١٩٣٦) بعد ان أنهى دراساته الفنية ، وليكون اول خريج سوري في مجال الفنون التشكيلية من المعاهد الغربية ، وكانت فرصة فتحي محمد الاولى في ان يسمع من شاهد عيان عن عظمة المعطيات الفنية الايطالية ، وان يلتقي مع فنان دارس للفنون وتنشأ بينهما صداقة نادرة مشبعة

وكان (منيب النقشبندي) قد حول احدى غرف المدرسة السلطانية الى بهو للرسم والاشغال اليدوية ، يشجع من خلاله الهواة والطلبة ويزرع فيهم حب الفن ، ومن طلابه نذكر (غالب سالم) و (فتحي محمد) و (اسماعيل حسني) وآخرون ، وفي فترة لاحقة تتوسع الدائرة لتبدأ مساهمات (غالب سالم) و (وهبي الحريري) و (الفرد بخاش) و (زاره كبلان) وبالطبع (فتحي محمد) ايضا ، بينما الحركة الفنية في دمشق كانت اكثر نشاطا وانتظاما وحيوية على يد (توفيق طارق) و (سعيد تحسين) و (عبد الوهاب ابو السعود) و (ميشيل كرشه) و (فايز العظم) وغيرهم . ولكن ما يهمنا هو كيف استطاع (فتحي محمد) ان يجد نفسه في وقت مبكر ؟ كيف استطاع ان يكتشف طريقا او اسلوبا استمر عليه ، واخلص له حتى النهاية مع بعض الاشرافات هنا وهناك ؟ ان عمل (فتحي محمد) لدى احد حفاري الخشب بحلب (حسن الحفار) قد مكنته من فهم واجادة المهنة والتعرف على طبيعة المواد ، ولكن رؤيته الفنية لم تأت الا من خلال اطلاعه على الكتب الفنية الاجنبية التي كانت متوفرة بكثرة ، بالاضافة الى ما ذكره غالب سالم .

— « كان يدرسنا التلوين العام احد الاساتذة



تمثال سعد الله الجابري

أعماله ما قبل الدراسة الأكاديمية

١٩٣٥ - ١٩٤٤

قبل أن يقدم (فتحي محمد) عمله النحتي (ابراهيم هنانو) عام (١٩٣٦) كان له أكثر من ممارسة في النحت وبالطبع في التصوير الزيتي والحفر على الخشب (أعماله الزخرفية على الخشب - الزنبقة ورمز الكشف) ، ولكنه بعمله هذا كان قد حدد موقفه الوطني بمفهوم ذلك الزمان ، ويمكن اعتبار هذا العمل نقلة نوعيته من حيث تسطير الواقع النضالي يتجاوز مجرد الرجوع الى الماضي ورسم الملاحم الفابرة .

ويأتي عمل فتحي بعد ذاته مفتاحاً للانتاج اللاحق ، حيث نلمس الجدية في الملامح والتفاصيل وبروح واقعية تتم عن اطلاع على كيفية صياغة التمثال النصفي ، وان هذه الطبيعة في المعالجة لازمتها طوال حياته ، فاحترامه للواقع اتخذ موقفاً من الواقع نفسه ، فالتعبير الداخلي وان أتى متواضعا فانه يعوض بالمباشرة وقد يكون ذلك لسبب شخصي ، وجد فيه مدخلا لاقتناع الآخرين في وسط كان يجهل الاصول الفنية او لا يعيرها أي

بالرومانسية وبطراز متميز من الوفاء .. ويكتب (غالب سالم) عن تلك الصداقة في رسالة خاصة :

- [لم تكن علاقتي بفتحي محمد ، علاقة تلميذ واستاذ او علاقة صديق بصديق ، بل هي علاقة فنان بفنان ... روحية . متينة ، صادقة ، واهبة معطاء ، وفاء وصدق واخلاص كان يقوم بصنع تمثال المعري ، وكنت عضواً في لجنة المهرجان الذي أقيم في التجهيز الاولى ، وقد أقيم لتكريم ذكرى الفيلسوف العظيم ابي العلاء ، وقد حضر المهرجان رجالا من العالم العربي منهم : (طه حسين) و (أحمد أمين) و (الاخطل الصغير) وغيرهم ، وقد ابتدا الاخطل الصغير بقصيدة عصماء مطلعها :

نفيت عنك العلى والظرف والادبا

وان خلقت لها ، ان لم تزر حلبا
كنت ازور الاستاذ فتحي بديكان تحت داره في المشاركة جعلها مرسنا ومعملا له ، وقد رايت ان اقدم له ما اعرفه عن صفات المعري الخلفية (بفتح الخاء) ، وقد وجهته الى ان احدى عينيه بارزه والاخرى غائرة ، ويظهر انه راجع الكتب فراى في توجهياتي صدقا واخلاصا فأمن بصداقتي وهكذا حينما بدا مهرجان المعري ، وكان التمثال جاثما على قاعدة موقته في باحة التجهيز ومغطى بغطاء ليفتتحه اكبر شخص في المهرجان ، ولكن المهرجان بدا بالخطاب الاول ولم يتكلف واحد برفع الستار عن التمثال ، فتقدمت انا ورفعت الستار ، فسر الحضور لهذه البادرة وصفقوا ...

وهكذا ترون ان علاقتي كانت علاقة انسان مؤمن بالفن مع شخص فنان حق ، وهب نفسه ليعمل على رفع راية الفن الجميل في بلده ، نفس الغاية التي عملت من اجلها ، انا نفسي ومع غريب الاتفاق ان فتحي مات بنفس الداء الذي اشكو منه الآن [٥٥٥] .

ويأتي رجوع (وهبي الحريري) بعد أكثر من عام (١٩٣٧) ومن ايطاليا ايضا (درس العمارة بعدئذ في فرنسا) ، مكملًا لدور (غالب سالم) في توجيه (فتحي محمد) الذي كان يرتاد المرسوم الذي افتتحه في البناء المقابل للبنك السوري .

وهكذا فان جذور العمل الفني لدى فتحي تستمد أهميتها من البيئتين الطبيعية والثقافية التي عاشها ، والبيئة الطبيعية المتمثلة بواقعه الاجتماعي والسياسي والتراثي والبيئة الثقافية التي تمثلت بشكل واضح في الاسلوب وطريقة المعالجة ، ولا شك ان اتقانه في نحت الخشب وحفره وتدريبه على الزخارف قد ترك أكبر الاثر في انتاجه (انظر قاعدة تمثال المعري كتمثال مباشر) .

اهتمام ، ويظهر تأثير كل من (غالب سالم) و (وهبي الحريري) في لوحة زيتية رسمها الفنان بعيد تنفيذ تمثال (هنانو) ، حيث نجد فيه تكويناً وبناء أكاديمياً ظاهراً ، حيث وضع التمثال في وسط اللوحة للتأكيد على محورتيه ، وبشكل يحتل فيه تمثال (هنانو) الثلث الأفقي الأوسط من اللوحة ، بينما جعل من الخلفية العلم السوري الذي يقسم اللوحة في طرفه العلوي إلى ثلاثة أقسام متساوية (مبادئ التصميم الأكاديمي) وكمضمون يعتبر المغزى واضحاً بوجود السيف العربي ، بينما تخبرنا شكلانية العمل على مقدرة جيدة في الرؤية البصرية [تفاصيل العلم والنجوم عليه] ، واحساس بالتعبير عن المادة [اظهار تأثيرات الجص في التمثال والقماش في العلم والمعدن في السيف] وفهم لقيم اللون [الاضاءة] و اظهار الشكل [وضع الغامق في خلفية التمثال الفاتح] ، كل ذلك يعطي الانطباع بأن ثمة شخصية فنية واعية قد بدأت تطفو على سطح الحركة الفنية في حلب وقتئذ ، أقول هذا ببساطة ، ودون تحليل قوي لأنني أتحدث عن الثلاثينات ، وبالتالي افترض أن أجد نوعاً من العفوية والبساطة في التكوين والتعبير ، لا أن أجد تجربة شابة تستوعب وضع العناصر الرئيسية في اللوحة ضمن تكوين مثلي عبر شبكات تحليلية صحيحة في توزيع المفردات عليها ، بل مفهوماً جديداً في حينه في طرح الطبيعة الصامتة ، وكانت المواضيع الأكثر إثارة في الطبيعة الصامتة وقتئذ رسم البطيخ الأحمر والخيار والبرتقال والخس وشارك في تنفيذ هذا النوع من اللوحات كل الفنانين السوريين باستثناءات قليلة جداً ، وبشكل تأخذ هذه الطبيعة الصامتة عند فتحي بعداً ذا مضمون محدد له علاقته بالواقع ، وبالشاعر الوطنية التي استأثرت بالخلفية الذهنية للفنان .

ونكتشف من جهة أخرى من خلال ما كتب عن (فتحي محمد) وما قيل عنه بأنه كان يملك سرعة في رسم الأشخاص من الواقع ، وذلك في فترة مبكرة من حياته ، إذ أنه عندما قدم لسعد الله الجابري ميدالية نحت بالجص لإبراهيم هنانو رسمه بسرعة حمل الجابري على الإعجاب الشديد به ، وتمنى له أن تتاح له الفرصة المناسبة لدراسة الفن في أوروبا ، ولكن ذلك لم يحدث في ذلك الوقت بالرغم من رغبته العارمة . وكان فتحي في سباق مع الزمن ، فانكب على تعليم أصول النحت ولا سيما كيفية بناء رؤوس الأشخاص ، ونلمس هنا وضمن مقولة مايكل أنجلو في أن النحت يختلف عن التصوير بل يفوقه في الأهمية من حيث أن المنحوتة تدرس من كافة أطرافها ، ويجب أن يحافظ على عظمتها أينما كانت نقطة النظر إليها ، ونلمس بأن فتحي قد سار نحو تقديم عمل متكامل مدروس من كافة جوانبه ، حيث ساعده في ذلك نزعة الطبيعة ،



فتحي محمد مع تمثال المعري



أبو العلاء المعري



سميد البستاني .



حنياط ...

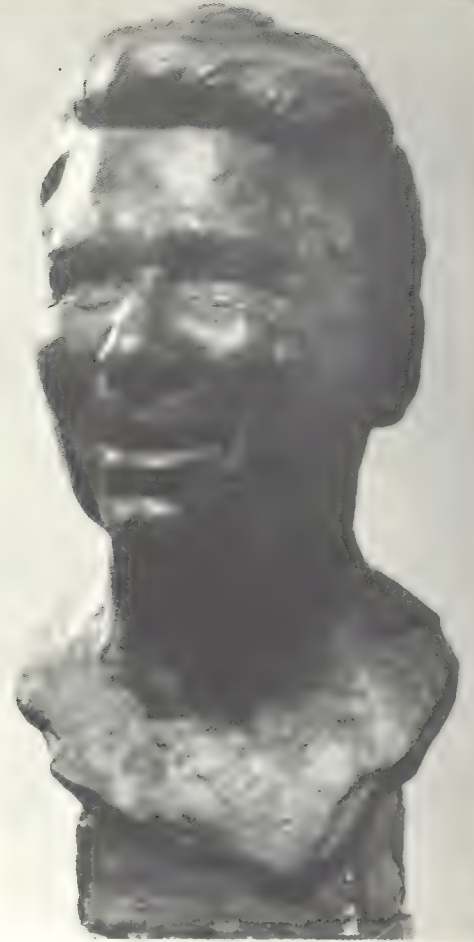
ولا يخفى ان النحت يحتاج الى امكانات مالية كبيرة ،
والى منحت يتوفر فيه الحد الأدنى من الشروط
الموضوعية لمزاولة هذه المهنة الشاقة [يشير د. سلمان
قطاية بأنه قد لجأ مرة الى صب إحدى المنحوتات في
فراشه] ولكنه على ما يبدو حصل على مكان للعمل يقع
تحت داره بحي المشاركة ، حيث عمل هناك تمثاله
النصفي الشهير للمعري ، وتعرف من خلاله على خيرة

وبالتالي توجهه نحو احترام شديد للواقع ، والسعي
للتعليم من الواقع نفسه لتطوير فهمه لتفاصيل
التشريح ، وإدراكه للدلالات التعبيرية التي تكمن في
الخطوط التي تحدد الملامح ، ولكن هذه النزعة كانت
انعكاسا للوعي الاجتماعي الذي كان يتحلى به ، وللوعي
الفني أيضا مما يشعرنا بأنه كان في بداياته رصينا جادا
في التعليم والبحث ميلا الى الهدوء والثبات والصعب ،
لا يترك فرصة ولا يوفر وقتا في ممارسة عمله وكان
به في تلك الايام يبدو محترفا ، بل محددا بدقة مستقبله
وطريقة حياته القادمة ، فنجدته ينتسب الى هذا النادي
الفني او ذاك كنادي الشمال والفرقة القومية للتمثيل ،
حيث تتيح له الاجواء على تنمية مواهبه وتحقيق
رغباته ، بل انه في عام ١٩٣٩ ، وهو في رحلة الى المخيم
الكشفي العربي في رويسات بصوفر ، قضى معظم
اوقاته في الرسم - انظر كتاب الدكتور قطاية - وعندما
رجع من هناك كان قد نفذ العديد من اللوحات .

ابتداء من العام (١٩٤٢) بدأت سمعته الفنية
تأخذ ابعادا جديدة وتوضح أكثر لدى محيطه ، وبدأ
يتلقى طلبات من الوجوه الجلية المعروفة ليخت او
يلتفت الى وجوه اصدقائه ومعارفه برغبة حارة
لتجسيدها نحتا ، ويتجاوز ذلك الى طلبات من الوجوه
الرسمية المعروفة فيقدم تماثيل نصفية لكل من
(رئيس الجمهورية - فيضي الاتاسي وزير المعارف -
فريد الكيالي - مهدي الزعيم - صبحي الدقاق ...
الخ) ، وتأملنا إحدى منحوتاته ضمن هذا الاطار
لوجدنا بانها تختلف عن تماثيل (هنانو) من حيث بحثه
عن حل تشكيلي للمنحوتة ، مع ازدياد الرغبة في خلق
الصرامة في البناء لديه ، ويمكن تلمس ذلك من خلال
القاعدة وتفاصيل اللباس ولكن نضجه لا ينتصر
ومهارته لا تنفجر ، الا عندما طلب منه ان يعمل تماثلا
للدكتور (شوفالييه) ، الذي توفي وقتئذ ، ليوضع في
مستشفى القديس (لويس) بحلب الذي عمل فيه ،
ومن مصادفات القدر ان يشهد فتحي أيامه الأخيرة في
المستشفى نفسه ، وبدراسة متأنية لهذا العمل المحفوظ
حاليا بصورة مقبولة في مركز فتحي محمد في حلب ،
نجد نحاتنا قد بذل جهدا كبيرا في تسجيل التفاصيل
التي اعطت نوعا من الحركة والحياة للمنحوتة ، ولا
يأتي مثل هذا العمل دون مقدمات ، فلا شك في انه
قد عبر عدة محطات استوفى فيها شروط الدراسة
الدقيقة والمحكمة من حيث الشكل ، ودراسة سيكولوجية
النموذج وابعاده الانسانية ، وان هذا العمل الذي يأتي
من فنان شاب لم يتلق بعد دراسته الاكاديمية [نفذه
في عام ١٩٤٤] ، هو مؤشر هام ، ليس على مقدرته ،
بل على تلك الارادة الصلبة التي تسربت من مسامات
مجتمع ، ومن ظروف صعبة فلا يخفى ظرفه المادي ،



وجه يضحك ..



وجه يضحك ..

لم تكن خافية على فنان من وزن فتحي ، اذ كان امام خيار صعب فاما ان يقدم الصورة الاقرب للواقع على حساب الشكل والرمز والمعنى ، فالمعري لم يكن وسيما على اية حال ، او تقديم صورة اقرب الى المثال ، المثال اليوناني في قيمه الجمالية ، وذلك على حساب الالامح الفيزيائية المتوقعة ، وهنا نجد نعاتنا قد اختار الحل الجمالي بمعناه المباشر ، حلا يحقق له تقديم النموذج ، لا الصيغة التي تحقق الرضا عن اولئك الذين يملكون تصورا مسبقا للفيلسوف اي فيلسوف ، اي مفكر ، لحية كنه متماوجة ، ورقبة صلبة راسخة واضحة في تفاصيلها ، صريحة في ثناياها ، وغطاء راس محبوبه باناقة وانتظام ، وعينان مشدودتان الى البعد ، تعملان قدرا هائلا من التأمل ، ولا يفسر في ذلك العمل الفيزيائي ، وعكس ذلك من خلال تقلص العاجبين وحضر الاخايد على الجبين ، بل ان آثار الجذري تتحول الى لمسات جمالية رائعة كما هي جمالية الوشم .

ان (فتحي محمد) ينتقل من الشكل الذي يبدو

الادباء العرب بينهم طه حسين الذي نصحه بالالتحاق بمدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة ، واعطاه كتاب توصية لتسهيل مهمته هناك .

ان الشكل الحالي للتمثال [احدى النسخ محفوظة في دار الكتب الوطنية بحلب] ما هو الا صورة باهتة للاصل لكثرة ما جرى عليه من ترميم وعمليات دهان ، ولعل الصورة التي تعود الى عشية الانجاز تعبر عنه ، ولاول مرة يعتمد الفنان على الخيال في النحت ودون اي تصور مسبق لشكله ، اذ قام بدراسات مستفيضة في بطون الكتب العربية ، واستشار المثقفين حول الصفات الشكلانية المحتملة للمعري ، ولا سيما (غالب سالم) وقد اعترضت (فتحي محمد) لاول مرة عدة مسائل جوهرية اهمها : [الازياء المعروفة وقتئذ او المناسبة لمفكر عربي] والالامح الفيزيائية للمعري و (الجانب الروحي والنفسي وانعكاسات ذلك على الالامح) و [صياغة التمثال وتصميمه] .

قد يبدو لنا التمثال مبالغا في السمات الصحية للمعري ، الذي كان رهين الحبسين ، وهذه النقطة



فتاة جالسة ...



تمثال يدفع ...

اهليلجيا في مقطعه الى قاعدة دائرية ، وبحل معماري موفق ، ودون ان نشعر بنوع من الانقطاع او الاسترسال المقتل ، وان هذه الدراسة تقودنا الى الاعتقاد بأنه اراد ان يقدم عملا كلاسيكيا خالصا ، مدروسا من الاعلى وبكافة التفاصيل المفيدة ، الى القاعدة المنقوشة بعناصر نباتية تزيينية ، تخلق نوعا من الحركة للتمثال النصفي ، الحركة المتولدة من التنوع في الملمس ، ومن التوازن بين العناصر المسحوبة بمسطحات لمساء مبسطة الى حد ما ، وعناصر تفصيلية مزدحمة في زخرفتها .

ومهما يكن من امر فان النقد قد لا يعبر كثير اهتمام الى مطابقة هي في الاصل غامضة وتخضع الى التخمين والتصورات الذهنية ليس الا ، وقد يفسد العمل هذا التشديد على المحاكمات العقلانية ، في حين ان هذا العمل يعتبر من بواكير تطرق النحات السوري الى تاريخه ، ولا سيما الى نماذج من رجال الفكر العرب ، وهذا النوع من الريادة كافية لتحديد أهمية العمل .

اذا كان هذا هو جانب النحت والتصوير عنده ، فان تصفح تلك الرسومات الخطية التي رسمها فتحي في الكتب المدرسية ، ودواوين بعض الشعراء يشعر بأنه لو استمر في هذا المجال ، لكان دوره عظيما حقا ، فالعدد الكبير من الدراسات بالحبر الصيني التي اتحف بها كتاب لطفي الصقال [القراءة الدارجة في تعلم اللغة العربية] الصادرة في نهاية الثلاثينات على الاغلب ، يضعنا امام فنان يملك خيالا واسعا وامكانية في ترجمة هذا الخيال الى لغة الرسم المرئية ، فهو ملم بقواعد واصول المنظور الخطي وبشكل جيد ، وربما بدون اخطاء ، ولم بتقنية الحبر الصيني واستعمال ريش التخطيط والريشة الرفيعة ، يعرف (الخطوط المتوازية) ويوظفها بالشكل المطلوب لظهار الاشكال ، يعرف التنقيط والطلس المناسب ، ويوزع مفرداته وعناصر لوحاته بشكل صحيح ، ونماذجه البشرية اليفة ، تتحرك بعفوية وهي مرسومة باتقان ، وربما كان هذا الكتاب مناسبة جيدة له لاستعادة ذكريات طفولته ، لتصور طفولته بالصورة الجميلة ، بصورة تمنى لو كانت كذلك ، ولعل نجاحه هنا من خلال امكانية التعبير من القصة المصورة (كمجلة اسامة مثلا) ، ما يجعلنا نشيد بثقافته الواسعة فهو يرسم كل شيء ، كل ما يطلب منه ، وليس بطريقة ميكانيكية ، بل بطريقة شاعرية للغاية مع تعبير دقيق عن البيئة ، البيئة الاجتماعية والطبيعية لتلك الفترة القديمة من تاريخنا المعاصر .

ان تقويم هذه المرحلة يأتي ناقصا بدون شك ، ان اعماله المعروفة لدينا هي فقط تلك التي وضعت في اماكن رسمية او عامة ، ولكن له اعمال عديدة جدا



نحت تجريدي ...



عربية ... (نحت بارز)

وبنفس تقليدي يعبر عن المهارة ، والصناعة والتقنية الرصينة ، [هربرت ريد في موسوعة الفنون باللغة الانكليزية] ، والاكاديمية ليست تعبيرا عن مدرسة او اتجاه ، وان كانت مدرسية لخصوصية كل اكاديمية معروفة في العالم والفروقات واضحة بين الاكاديمية الروسية والايطالية والفرنسية ... الخ ، وكلمة الاكاديمية استعملت لأول مرة دلالة على مكان قرب اكروبول اثينا كان يرتاده افلاطون مع تلامذته يتناقشون فيه حول الفلسفة ومن هنا جاءت تسمية اكاديمية افلاطون ، بل عمم الاصطلاح ليشمل من بعدها كافة مجالات الفنون والابداع ، وعبر فترات زمنية مختلفة ، وتوضح ذلك حوالي منتصف القرن التاسع عشر ، عندما اتخذت الاكاديمية الفرنسية موقفا متحجرا من الاتجاهات الحديثة في الفن ، بمعايير ذلك الزمان ، كالواقعية والرومانسية والانطباعية وهكذا ، ومن هنا ساء استعمال اصطلاح (العمل الاكاديمي) ليعبر عن الموضوعية في الرسم ، ودون ان يكون هناك العنصر الذاتي او الخيال بل ذهب البعض ، كرد فعل على اللغة المحافظة للاكاديمية ، الى القول بأن الاعمال الاكاديمية

موزعة هنا وهناك في بيوت حلب وابعاد قليلة في دمشق ، ومما يؤسف له بأن أسرته في حلب لم تترك من ذكرياته شيئا ، فلم يعد لديهم صورة له او لاعماله ولا رسائل او رسومات اشار اليها سلمان قطاية في كتابه ، واقصد شقيقه عبد الجليل واهله ولكن تلك الخزاف الخشبية التي زين بها بيته مازالت موجودة ، ان ذلك يدعو الى الاسف ، وربما كان ذلك بفعل التقادم في الزمن وللمرور فترة طويلة نسبيا على وفاته ، حتى انني لم اجد بعضا من تلك الاعمال التي سبق لي وأن اطلعت عليها كلوحة قلعة حلب وبعض من المناظر الخلوية .

الفن الاكاديمي ؟ وفتحي محمد

كثيرا ما يوصف مجمل انتاج الفنان فتحي محمد بالاكاديمية ؟ وبصرف النظر عن تعليقنا حول هذا التصنيف وراينا فيه ، فان الاكاديمية كاصطلاح يطلق عادة على الاعمال المنفذة جيدا ، ضمن المنحى الواقعي ،



فتحي محمد يجاور أحد زوار معرضه ...



فتحي محمد يجاور أحد زوار معرضه .



أحد الحضور يصفح فتحي محمد .

لاتدخل في مجال الابداع الفني بل تدخل في مجال الصنعة والمهارة .

ولكن هذا الرأي المتسرع والانفعالي يفتقر الى الدليل ، ان لم نقل بأنه يخالف الطبيعة ذاتها ، فليس من فنان لا يحترم أعماله الاكاديمية ، ويعتبرها جسرا للمرور الى آفاق أكثر تحورا ، بل هي ورقة اقناع في اغلب الاحيان بموضوعية سلم الارتقاء الفني لديه ، وان كان نبذ الاكاديمية عند بعض الفنان الحديثين ، يأخذ طابعا أشبه بتمرد المراهق على أمه ، بل ان اخذ هذا الرأي على علته وغيوبه سيدفعنا الى حذف فنانين كبار في تاريخ الفن ، ومهما يكن من أمر كهذا فان أعمال فتحي محمد بفتراتها المختلفة تتجاوز مفهوم الاكاديمية، وهذا ماسنحاول التأكيد عليه في سياق هذه الدراسة ، مع انني لاأجد نقصا في القيمة الفنية العالية التي يحملها عطائه ، فيما لو صنفناها ضمن الأعمال الاكاديمية الخالصة ، مادام معظم الفنانين الكبار في التاريخ يشعرون بمدى أهمية اكاديمياتهم في مسيرتهم الفنية ، بل ان عددا كبيرا من الفنانين السوريين الهامين رسموا ومازالوا يرسمون ضمن الاجواء الاكاديمية ؟.

ايام مصر

١٩٤٤ - ١٩٤٨

ذهبت جهود فتحي محمد هباء في ان تتبناه إحدى الجهات لايفاده الى الخارج للدراسة ولكنه على ما يبدو كان قد قرر الرحيل الى مصر والذهاب في المفامرة حتى النهاية ، فباع كل مايملك ، وصور أعماله ليأخذها كوثائق عن عطائه ، وللم محفظته الصغيرة قاصدا كلية الفنون في القاهرة ، دون ان يحسب حسابا لاي شيء بل انصب اعتماده على امكانات يملكها ، ومجموعة افكار راسخة عن معنى التضحية من أجل الفن .

وصل فتحي الى القاهرة في تشرين الثاني من عام ١٩٤٤ أي بعد عام من وصول نصير شوري (ايلول ١٩٤٣) وناظم الجعفري ، واختار فتحي قسم التصوير الزيتي ، وبعد عدة صعوبات اجرائية اعترضته قبل في (الصف الثاني) لعمق تجربته ، وبعد عامين (١٩٤٦) اتى (شريف اورفلي) قادما من حماء لدراسة الفنون أيضا ، وبذلك يكون الاربعة الدفعة الاولى من الفنانين السوريين الذين درسوا في اكاديميات مصر ، (لم اذكر زهير الصبان الذي درس في الاسكندرية ، في استديوهات فنانين اجانب) .

لقد كانت الاكاديمية المصرية تتمتع وقتئذ بسمعة خاصة ، اذ كانت تضم عددا من الاساتذة الذين هم اصلا رواد الحركة الفنية في مصر كاحمد صبري (١٨٨٩ - ١٩٥٥) ويوسف كامل (١٨٩١ - ١٩٧٠) ، وحسين



فتحي محمد مع أحد الزوار .
ويظهر اسماعيل حسني

لقد بعث بابخس الاثمان معظم ما اقتنيت من كتب وأدوات ضرورية لاسد بها رمق العيش ، وبعض الضروريات ، ولا اكتمك انني قد بعث ايضا جائزتي التفوق اللتين نلتهما خلال العامين المنصرين ، ولم يبق لي سوى جائزة وهي التي كانت نصيبي هذا العام ايضا] .

ولكن كل ذلك لم يضعف مقاومته تجاه الحياة على ما يبدو ، بل انه قد ابدى ارادة قوية في الدراسة والتعلم وبتفوق واضح ، ومن المحزن الا نعرف اعماله في تلك المرحلة ، ربما قد باع اعماله التي انتجها هنا وبأسعار بخسة من ضمن مبيعاته لتأمين معيشته ، وكل مانعرفه يأتي من خلال رسالة ارسلها الفنان (حسين بيكار) الى الناقد سلمان قطاية يقول فيها :

« لقد كان فتحي يمتاز بدقة الطبع ، وهدوء النفس ، ودمائة الخلق ، وقلة الكلام ، ... وكان استعداداه لابرار الملامح وقسمات الوجوه تؤهله لتصوير الشخصيات تصويرا دقيقا صادقا فتخصص في عمل الصورة الشخصية ، وكانت اعماله تمتاز بالوضوح والصراحة والاخلاص في ابراز التفاصيل دون تحوير او تحريف ، ولم تكن له فلسفة خاصة ، بل كان واقفيا لاتجرفه التيارات الحديثة ، وخاصة اثناء دراسته ، فقد كان همه ان تكون دراسته دراسة لمعالم الطبيعة ، ومظاهرها ودراسة التقنية دراسة بكل معنى الكلمة » .
ان هناك اشارات عديدة في احدى رسائله الى العدد الكبير من الاعمال التي نفذها في مصر ، اذ يقول :

بيكار (١٩١٣ - ١٩٥٠) وعباس شهدي وعبد السلام الشريف ، كما كان يدرس النحت جمال السجيني (١٩١٧ - ١٩٧٧) الذي أصبح رئيسا لقسم النحت ، وكان الاتجاه الفني السائد في مصر وخاصة عند الذين ذكرتهم واقفيا يتميز بالاخلاص للتقاليد الفنية والبحث الدؤوب عن الاصاله والروح المحلية ، مما عمق مجمل هذه الامور من واقعية فتحي محمد .

لم تكن حياة فتحي سهلة في مصر ، فما كتب عن تلك المرحلة من قبل بعض الدارسين يشعرون بهول المأساة التي كان يعيشها ، فهو بالاصل كان قد باع أسهمه لدى احدى الشركات عندما سافر ، وكذلك رهن الغرفة التي كان قد ورثها عن امه (مجلة الثقافة السورية - حزيران ١٩٥٨) ، ومن الطبيعي ان نعتقد بان سفره كان مغامرة ، لانه سرعان ما نفذ ماعنده من اموال ، ولولا المساعدة البسيطة ولكن القيمة التي قدمها صديقه (احمد عرفان) الذي كان يعمل في الشركة السورية المساهمة في حلب وهي عبارة عن عشرة جنيهات شهريا من صندوق الشركة [جريدة الجماهير الحلبية العدد ٩١٣ تاريخ ١٩٦٨/٢/٢٩ بقلم اسعد المدرس] لكنت احواله قد ساءت قطعاً الى درجة غير محتملة (لم تستمر المساعدة سوى لعشرة اشهر) ، وقد لجأ مرارا الى بيع كل ماله ، وحتى الجوائز التي حصل عليها لسد تكاليف المعيشة ويكتب الى خبه بتاريخ ١٩٤٧/٤/٣٠ :

[لقد اصبحت في حالة سيئة جدا من حيث المادة ،



المصلية ... لوحة زيتية ...



عارية ... لوحة زيتية ...

[أرسلت هذه الشهادات بواسطة القنصلية الإيطالية بالقاهرة مع عدد وافر من الصور عن أعمالي في النحت والتصوير] ولكننا لانملك الآن في سورية ، لهذه الاعمال ولا صوراً عنها .

ويأتي الانفراج في اللحظة المناسبة ، فيستدعي الى حلب في منتصف عام (١٩٤٧) لعمل تمثيل نصفى لسعد الله الجابري اثر وفاته ، فينجز التمثال في نهاية عام (١٩٤٧) وليس كما كتب في مصادر أخرى عام ١٩٤٨ - ، اذ انه قد كتب خلف احدى صور التمثال التاريخ ١٩٤٧/١٢/٤ بخط يده ، ويمكن اعتبار هذا العمل معياراً ومؤشراً لما توصل اليه الفنان من خبرة بعد دراسة اكااديمية استمرت اربعة اعوام .

يوجد التمثال الآن في احدى الغرف المنسية في المكتبة الوطنية بحلب ، وقد افسده الدهان ، ولعل مايشير الانتباه فيه حالياً هو ذلك اللون الاخضر الرديء الذي طلي به التمثال لاحقاً ، وقد نعتمد احدى صورهِ للاشارة الى التمثال الاصلي .

ان التمثال مصمم على مايببدو ليوضع في حديقة او ساحة صغيرة او امام احدى البنايات ويرقى الفنان بتمثاله الى اتقان وتمكن يوحيان بأن فناننا قد قطع اشواطاً بعيدة في واقعيته ، مع فهم عميق للشخصية ، لقد عرف فتحي محمد سعد الله الجابري شخصياً في حياته ، بل رسمه من قبل ، ولابد لهذا الشعور أن يظهر في العمل المنحوت ، فأعطاهما النبل والرؤية البعيدة ، ومن العبث أن نتكلم هنا عن المطابقة والاتقان ، لانهما مسألتان ثانويتان عند الحديث عن (فتحي محمد) فهذه نقاط كما نلاحظ قد تجاوزها حتى قبل دراسة الاكاديمية هذه ، وهذا التأكيد على العينية هو نوع من الرغبة في تقديم عمل خالد له صفة الديمومة ، ينفي فيه الفنان نفسه ، لينتصر النموذج ليقال هذا هو الجابري ، لاليقال هكذا وجد فتحي محمد الجابري ، ومن ناحية أخرى فان هذا العمل لا يخرج عن اطار الاتجاهات السائدة وقتئذ ، بل تعبير صادق وسليم عن الفترة التي عمل فيها التمثال .

وكنتيجة لهذا العرض فان تجربة فتحي محمد الى ذلك الوقت لا يمكن وصفها بالاكاديمية الا اذا اعتبرنا هذا التمسك الشديد في البناء قيماً محصورة في العمل الاكاديمي ولا يمكن أن توجد في الواقعية / مثلاً / او الكلاسيكية / كمثال آخر / .

ان مايمكننا قوله هنا هو أن فتحي قد اختار الطريق الصحيح منذ البداية عبر المقولة الثابتة : ، [لا يمكن أن يكون النحات عظيماً الا اذا تمكن من ناصية الرسم] وفي تجربتنا الفنية لانعرف - حتى ذلك الوقت - فناناً غير (فتحي) ارتقى رسمه الى مستوى نحت أو العكس ، ولهذا لم يكن عبثاً ، أن اختار دراسة التصوير الزيتي

المرأة هو الجمال الانثوي ، وهو الجمال العاري ، وقد لا يكون هذا الكلام دقيقا أو موضوعيا لان طبيعة الاكاديمية تفرض مواضيعها ، وروما ليست بحلب أو القاهرة ، ولكن استئثار هذا الجانب بقطاع الفنان دون غيره ، على وجه التقريب ، ليس حدثا عابرا أو تحقيقا للالتزامات دراسية ودليلنا على ذلك هو غياب هذه الظاهرة لدى معظم الفنانين السوريين الذين درسوا في ايطاليا قبله ، كغالب سالم وسهيل الاجدب ومحمود جلال وصلاح الناشف ورشاد قصباتي ووهبي الحريري . . . أو الذين درسوا معه وبعده كممدوح قشلان . واسماعيل حسني ومحمود حماد وادهم اسماعيل وفاتح المدرس ولؤي كيالي . مما يحملنا على الاعتقاد بأن هناك نازعا شخصيا ذاتيا قد تحكم في هذا المسار ، بل أن هناك كوامن قوية كانت محبوسة فانفجرت فنا في لحظات الاشرار والابداع ، بعد طول سبات .

ان تكون المرأة موضوعا محوريا في انتاج فنان ما ، ليس بالجديد قديما أو حديثا بل أن النموذج المفرد في اللوحة ، دون الاعتماد على الحدث أو الواقعة أو الفكرة أمر وارد أيضا ، ولم يمنع ذلك الكثير من الفنانين في أن يحتلوا مرحلة متقدمة من الساحة التشكيلية في زمانهم وربما حتى الآن أو أن آخرين قد أخذوا البورتريه كمنحى ، وربما بغياب الموضوع لا التعبير ، بغياب المطابقة لا الدلالة ومع ذلك لا يشك في أهمية عطائهم ، فتحي محمد بعطائه لا يمكن اخضاعه الى معايير جائزة أخرى قد تقلل من قيمته وأهميته ابداعه بحجج قد يتراءى لغير المطلع بأنها مقبولة ، ومن هنا تكمن خطورة تلك المعايير .

انني لا انظر الى الحداثة بمفهومها التقليدي ، وبالتالي فلا يمكن أن أقوم فنانا خلال هذا المنظار ، فالجديد هو الجديد ، إذا كان من انتاج الحاضر ، أو من انتاج الماضي السحيق نفسه ، إذا لم اكن مطلعا عليه ، كان اتحدث عن الفن الياباني القديم ، وتأثيره على الفنون الغربية الحديثة ، ولكن المشكلة قد تكمن في الاضافة أو أن المشكلة بصورة عكسية قد تكمن في التكرار ، أي أن الفجوة في هذا المنطلق هو خلق تساؤل من قبيل : كيف يمكن أن يتطور الفن إذا حافظ على أشكاله القديمة ؟ والجواب بأنني أرى تطورا في الرؤية الفنية بين انتاج اندروايت أو كلوز وبين كوربيه في فترة زمنية لا تزيد عن قرن ، وبالرغم من التشابه أكثر من التطور الذي أجده بين اتجاه الاحرفيين واقصد من يستعمل الكتابة في اللوحة ، خلال فترة زمنية قد تصل الى الف عام أحيانا ، وبالرغم من أن هذا الاتجاه المعاصر يصنف نقديا ضمن الحداثة والكلام نفسه يمكن أن يقال بمقارنة تحليلية بين انتاج الباروك كمحطة وعصر النهضة الايطالية كمحطة ثانية والفن اليوناني والروماني



إمرأة تفكر ...

في مصر ، بصرف النظر عن قول البعض عن عدم اقتناع فتحي بالمستوى الذي كان عليه قسم النحت في الاكاديمية المصرية وقتها وكما سنستنتج ، فإن دراسته . . . هذه كانت السبب القوي في نجاحاته اللاحقة .

وهكذا يأتي الانفراج بعد تنفيذه لتمثال الجابري ، فقد وافقت بلدية حلب على ايفاده على حسابها الى روما ، في شهر ايلول من عام (١٩٤٨) بعد أن أنهى دراسته في القاهرة وبترتيب هو الاول .

روما الجميلة واحزان فنان

١٩٤٨ - ١٩٥٠

لم تكن روما بالنسبة لفتحي محمد مجرد محطة تضاف الى تجربة القاهرة ، فروما كانت حلما يراوده دائما وبالمعنى الرومانسي للرغبة العارمة ، فقد سبق له أن بذل العديد من المحاولات من أجل الرحيل الى روما (منبع الفن) كما كان يتصورها ، وقد اقتنع بأن المنحة التي حصل عليها وبالرغم من قسوة شروطها ، أن يخدم لصالح البلدية ثلاثة اضعاف مدة الايفاد ، وبالتالي سيتفرغ الى عطائه بشكل كامل .

روما لم تكن محطة مكمل ، لان تحولا هاما قد حدث في انتاجه ، ولا سيما في المواضيع التي تطرق اليها بل أصبحت المرأة موضوعا محوريا ، وهذا هو مالم نعهده في انتاجه السابق كله ، والجديد في موضوع



سيدة جالسة .

بين الواقع والفلسفة ، ولكن من المفيد ان نقول بأن الخط البياني لعطاء (فتحي محمد) يحمل رؤية محددة واضحة واذا ما استعملنا لغة الادب ، فهو اقرب الى الشعر منه الى القصة ، يعتمد على المفردات البسيطة المفهومة ، ولكنها مفردات مسكوبة سكباً ، تتعاطف فيها الاحرف مع بعضها وتنسجم مع ذاتها ولفهم هذه الشعرية ، يكون مجدداً ان نستعرض يومياته الفنية في روما .

١٩٤٨ - ١٩٤٩

يصل فناننا الى روما في الثاني عشر من ايلول من عام (١٩٤٨) ، ويستفيد من فترة عطلة الجامعات بتعلم الإيطالية ، التي كان يلم بمبادئها ، وهو على كل حال بعد تقديمه للفحص يقبل بالسنة الثانية مباشرة ، وبدأ بالدراسة في قسم النحت تحت اشراف الاستاذ

كمحطة أخرى ، ولذا فان اعتبار انتاج فتحي محمد تقليدياً او اكااديمياً او قد يقلل من متعة دراسة هذه الاعمال او حتى من متعة تذوقها ، وافضل ، ان كانت النية حسنة ، ان تؤخذ هذه الاعمال باستقلاليته او ضمن منحى تواجدتها في التراث المعاصر في سورية على الاقل ، وبالتالي يمكن ان نتساءل : [هل لهذه الاعمال اهمية في مسيرة الفن التشكيلي في سورية ، واذا كانت الاجابة / نعم / وهذا ما اريد قوله ، فالى اي مدى تسد هذه الاعمال نقصاً في المعطيات الفنية لدينا] ؟؟

لقد قال حسين بيكار (بأن فتحي محمد لم تكن له فلسفة خاصة ، بل كان واقعياً لالتجرفه التيارات الحديثة) . بينما يعبر ناقد آخر / طارق الشريف / بأن (فتحي محمد عاش الحزن والمأساة بهدوء وتقبلهما وحاول التعبير عنها) ، وبالرغم مما في هذين الرأيين من تباين واضح ، فان الاول يسعى الى ان يجد موقفاً حياتياً ما في مسار الفنان ، بل موقفاً من الواقع نفسه ، ويجيب الثاني موضحاً موقف الفنان الحياتي ، بل موقفه من واقع عاشه ويعيشه غيره ، ولكن هل كان فتحي محمد : انهزامياً ..؟ ولو انه تقبل المأساة ، فماذا كان عليه ان يفعل ..؟ انني ارى بأن فناننا لم يكن انهزامياً ، تساعده في ذلك ارادة صلبة قوية ونفسية متماسكة ، ولا اعتقد بأنه قد تقبل المأساة فعلاً بل تجاوزها مراراً ، والا لكانت نهايته اقرب الى نهايات فان غوغ او لوي كيالي ولنسمعه يقول في احدي رسائله الى غالب سالم بتاريخ ١٩٥١/٦/٢٩ (اشعر بانحطاط كلي في اعصابي) ولكنه في الرسالة نفسها يزف الى صديقه خبراً هاماً فيقول (يسعدني جداً ان ازف اليك خبر نجاحي في الدبلوم بدرجة شرف اي الحصول على العلامة التامة) ، وبالتالي فان نظرته الى الحياة بالرغم من قساوتها كانت مشبعة بالتفاؤل حتى آخر لحظة في حياته ولذا وصفه العديدون بأنه كان مكابراً يترفع على الحرمان والبؤس وقد عبر عن ذلك في رسالة الى شقيقه عبد الجليل (.... كانت في الحقيقة مشكلة كبيرة ، قضية الافلاس التي عانيت في الايام الاخيرة والتي جاءت في اخرج الظروف ، وانني لاشعر بلذة مابعد هذا لذة كلما تذكرت تلك الايام العصيبة التي كنت اجتاز فيها قاعة الامتحان ، وقد قطعت روما من اقصاها الى اقصاها مشياً على الاقدام ، بغية الوصول في الوقت المعين ويدي فارغة وبطني خاو روما ١٨/٨/١٩٥٤ . من كتاب د. سلمان قطاية) .

ولا اعتقد بأنه تبقى مفيدة مناقشة المبدأ فيما اذا كان فتحي (لايملك فلسفة ... بل كان واقعياً) ، وكان الفنان عندما يكون واقعياً ، فانه بالضرورة لايملك فلسفة ، وبالتالي فان هناك تناقضاً او طلاقاً او اختلافاً



أمام المرأة ...



عارية

حقيقي لأعماله السابقة ، بأن هذا العمل يعتبر أول عمل للفنان يتجاوز فيه التماثيل الضعيفة التي اعتاد عليها ، مع اعتماد الحجم الطبيعي للموديل وبمقارنة بين صورة الموديل وهي عارية الى جانب التمثال نصل الى قناعة بأن فتحي قد أراد أن يقول كلمته . فهو يتحدى اصول الشكل ، ويقدم رسما مكثفا بارعا ، مع دراسة مستفيضة ومعقدة لجزئيات التشريح ، وبشكل يقدم لك دعوة الى التأمل ، واكتشاف جسد المرأة هذا العالم الساحر ، أي انه يحملك على رؤية أكثر عمقا من المؤلف ، أكثر احتراما للكائن البشري وجمالياته المدهشة ، وما وقوف الموديل الى جانب التمثال مع لفيف من صديقات فتحي أو صديقاتها الا دعوة أخرى للمقارنة التي لا يمكن لها الا أن تفقدنا ، الى حقيقة انتصار العمل الفني في لحظة توقد تجدد نفسها عبر مراحل الانجاز ، والذي لابد انه قد استغرق منه وقتنا طويلا .

وان تقييم المنحوتة من خلال صور فوتوغرافية

الشهيد (ميشيل غويريزي) و (الكونت كلوري) الرئيس الثاني لقسم النحت ، وكان يشترك معه في القسم عدد من الطلبة العرب ولاسيما استاذة في كلية الفنون بالقاهرة [جمال السجيني] الذي أصبح زميلا معه على مقاعد الدراسة هنا .

سـ وكذلك النحات المصري محمد هجرس ، وتكون لديه صداقات عديدة ، مخلصة ولاسيما مع استاذة (غويريزي) الذي أبدى إعجابا ملفتا للنظر به وللدلالة على هذه الصداقة والاعجاب عبر في رسالته الأخيرة الى حفلة تأبين فتحي بما يلي [ان غيابة الآن هو أقوى آلامي واحزاني ، في حياتي الفنية كلها] - نص الرسالة الاصيلي ، ترجمة : غالب سالم ... بل انه من خلال أعماله الاولى في الكلية استحوذ على إعجاب كل زملائه وزميلاته ، حتى انه أصبح من الشخصيات الطلابية القليلة المحبوبة على نطاق واسع .

وكان عمله الاول ، عبارة عن تمثال لعارية واقفة وقد وضعت يديها على رأسها وقد نعتقد في غياب جرد



عارية ...



مستغل فتحي محمد ...



تمثال المالكي مع طالبة لفتحي محمد .

يبقى ناقصا ، ولكن الصورة هي ما تبقى ما بين ايدينا ، ولانعلم في اية بقعة من ارض ايطاليا تعيش غربتها وتشردها ، وقد تعطينا الصورة اشارات بسيطة ، تساعدنا على استيعاب البناء الذي اعتمده فتحي في تمثاله فهو لا يرى الجسد كتلا لحمية خارجية لها مساراتها التشريحية ، بل الكتلة لديه عبارة عن مجموعة عظام ومفاصل تغطيها عضلات وشرايين ، اي يتناول العمل من الداخل ليعطي محصلة تنعكس على الملامح الخارجية وليعطي شكله النهائي .

وبعد ان انتهى فتحي من هذا التمثال قام بعدة رحلات الى اماكن متفرقة من ايطاليا في ١٩٤٩/٧/٧ و ١٩٤٩/٩/٣ ليبدأ من جديد رحلته الحقيقية مع الفن .

١٩٥٠ - ١٩٥٢

كتب فتحي محمد صورة تمثل تمثال (المفكرة) مهداة الى صديقة غالب سالم وذلك بتاريخ (١٩٥١ / ٥ / ٢٨) مايلى :

« هذا التمثال انتهيت منه واخذت عنه نسخة من الجص على نفقتي اريد نقله الى حلب فيما اذا امكن مساعدتي من قبل البلدية بدفع المصاريف » .
وتحت صورة اخرى تمثل عارية يكتب :

« اريد نقله الى حلب بعد الاستئناس عنه وترك نسخة في الاكاديمية » .
وفي مكان آخر تحت صورة لتمثال العارية واقفة والعارية كتب مايلى :

« رغبتى كبيرة بنقل هذه التماثيل الاربعة الى حلب ولكن استاذي لم يسمح بنقلها اذا لم اترك نسخة عنها في الاكاديمية ، فهذه النسخة واجرة النقل من روما الى حلب مع الامبلاج ، يكلفني ما يعادل ال (٥٠٠) ليرة سورية عن كل تمثال ! فما العمل !؟ ..)

وربما كتب اشياء اخرى في اماكن اخرى وربما كان قلبه يتحرق شوقا في ان يلقي اعماله حب عارم لوطن اراد ان يعطيه كل شيء ، ولكن هذه الاعمال لم تنقل الى وطنه الا بعد وفاته بسنين وذلك عندما انتبه المسؤولين الى اهمية هذه الاعمال وضرورة نقلها الى ارض الوطن .

ان تمثال المفكرة هو التمثال الثاني الذي قدمه (فتحي محمد) الى الاكاديمية ، والتمثال له موضوع عدد اراد الفنان التعبير عنه ، موضوع لابد ان يتناول فيه العالم الداخلي بأجوائه النفسية المفقدة ، وبالتالي انعكاسات ذلك على العالم الفيزيائي للموديل (جلسة ، حركة الايدي ، ايماء الرأس ، التكوين العام ، البناء ، الملمس ... الخ) ومن للبساطة ان نعقد بأن فتحي



مستغل فتحي محمد ...

عارية لساعات طويلة ، دون ان يرجف لها جفن او تسترخي عضلاتها المتعبة ، تلك المرأة التي لم تكن ترفض ان يؤخذ لها لقطات فوتوغرافية في المنحوت وفتحي يقوم بعمل تماثيل لها ، لقد كان عندها قناعة ، ولتسامحني ان كنت مخطئا ، بأنها ستخلد من خلال اعماله ، كما خلدت كثيرات في تاريخ الفن ، غابرييل في اعمال رينوار ولوسي وير في اعمال تولوزلوتريك . وجين هيبوترن في اعمال موبلياني ، اقول ذلك من خلال تأملي لصورها العديدة مع فتحي محمد ، ولمسات الاعجاب الطاغية التي تمسح وجوها وهي تتأمل ما صنعت يده . ومهما يكن من امر ، فان توحد الذات بالموضوع ، امر حيث انتهى فنانا من تمثاله ، كانت من ايام فتحي العصبية ، فعلى الصعيد الصحي مر بفترات شمر فيها بالارهاق الحقيقي من جزء العمل المتواصل ، وزاد الطين بلة ازمته المالية الحادة في تلك الفترة [فقد اقنع في الافلاس الكامل ... قبل ان اقضي لك حاجة - من رسالة الى غالب سالم] .

اما التمثال الثالث (عارية) فقد قام بتنفيذه في عام ١٩٥١ سكبّه بالجص وفي متحف حلب نسخة عنه ، وكما اراد فتحي ، ولكنه في وضع يتوافق ووضع التمثال السابق ، ويؤكد العمل انطبعا لدينا بان فتحي يعتمد اساسا في لغته التعبيرية على حركة الايدي او تعاطف الحركة مع حركة الراس ، وبخلاف العمل السابق نجد هنا ابتسامة عميقة توشح الوجه المتعب ، وقد نال من خلال هذا العمل اهم جائزة يمكن ان يعطي لطالب كلية فنون وهي جائزة الاكاديميات الايطالية (الاولى) .

من الملاحظ من خلال الصور المتوفرة لدينا ان فتحي محمد كان يرقم اعماله (العمل الاول .. الثاني ... وهكذا) ولنا وخلافا لما كتب سابقا في اكثر من

اراد ان يقدم عملا اكاديميا باطلاقه ومن البساطة ان نعتبر هذا العمل اكاديميا ليس الا ومن البساطة اكثر ان يرغب فتحي في ارسال مجرد عمل مدرسي الى وطنه ، بل انه في اعماق نفسه كان يعتبر العمل اكثر من ذلك ، فهو في الواقع قطع مرحلة طويلة زمنيا في مجال الدراسة [مر الآن اكثر من ست سنوات جادة ، ويمكن النظر الى التمثال من خلال ذلك ايضا ، ولكن التمثال (نسخته منه بالواقع) موجودة حاليا في متحف حلب ، وقد ازال الترميم والدهان عن العمل عنصرا فنيا هاما للفاية ، واعني الملمس ، حساسية الملمس ، تلك اللمسات الذاتية المفرقة في فنيته والتي تميز نحاتا عن آخر ، انه اهمية الملمس ترقى الى اهمية الالوان في الجسم الحي نفسه واللوحة ، بل ان اهمية الملمس تفوق ذلك بكثير اذا انه يعكس التقنية والاسلوب في النحت وتظهر المهارة و .. ويخرج المنحوتة عن اطار الجسد المخطط ، ومن هنا نرى ان ما تبقى من العمل هو ما يمكن تسميته بالخطوط الخارجية التي تحدد الشكل (اي الرسم في النحت) وبالتالي التصميم والحل التشكيلي العام وهذه الامور بمجموعها ليست قليلة الاهمية .

ان العمل يتمتع قبل كل شيء بالراحة ، فحركة الموديل غير متعبة ، مستقرة ، هادئة بل الحركة الداخلية غير صاخبة ، وهذه الرواية هي المفتاح الاول لفهم انتاج فتحي محمد هذا المفتاح المتمثل بالسكون والصمت ، الذي يحمل انقاذا ضمينا للتهويل في العمل الفني ، لاعطاء الدلالة التعبيرية ، لقد ربط الحزن الذي كان يعيشه فعلا فتحي محمد ، بل اعتبر انعكاسا ليومياته والسؤال لماذا اراد ان يرى ذاته في امرأة حزينة لقد كتب البعض عن مشاعر انسانية بينه وبين موديله ، تلك المرأة السمراء التي كانت تقف او تجلس امامه



تمثال المايكي بيدون قبعة ..

ووهبي الحريري ومحمود جلال وسهيل الاحدب ،
وضمن اعماله المتوفرة لدينا في متحف حلب والتي
تعتبر كافية لاعطاء تقويم سليم ، اذ ان المجموعة تضم
حوالي (١٧) عملا زيتيا ، يمكن اعطاء موقف من جدوى
ما قدمه بالتالي وتحديد موقعه في عطاء تلك المرحلة (١).
ومن حيث المبدأ هناك مفاتيح لتحديد أهمية عطاء
فنان ما ، ومعايير لتحديد امكاناته وموازين لفهم نضجه ،

(١) توفي سفيرو اثر صدمة قلبية ونفسية المت به وهو يناقش
ضابطا امريكي كان يتفاخر امامه بطريقة الامريكان في تقدير
الفنون ، ويشير الى لوحة من مقتنيات المتاحف الامريكية
لاحد فناني عصر النهضة زاعما انها لوحة لكارافاجيو ، وامام
هذا الجهل لم يتحمل سفيرو فوجه كلاما قاسيا للضابط
الامريكي قائلا : انتم ايها الامريكان تجيدون استعمال الدبابة
واستعمار الشعوب ، ولا علاقة لكم بعراقة الفنون فهذه اللوحة
ليست لكارافاجيو ولم يتم سفيرو كلامه حتى مات في ارضه
- نقلا عن حديث لغالب سالم .

مكان فان الترتيب الذي قد اعطيناه هو الصحيح
(اعتمادا على كتابات خطية خلف الصور لفتحي محمد)،
وعمله (اليافع) هو تخرجه ونال عليها العلامة التامة
٣٠/٣٠ ، وبالتالي انهى دراسته حاصلا على شهادة
دبلوم بدرجة شرف . ويكتب في ذلك بتاريخ ٢٩/٦/١٩٥١
اي بعد عشرين يوما من تخرجه :

« يسعدني جدا ان اذف اليك خبر نجاحي في
الدبلوم بدرجة شرف اي ٣٠/٣٠ وهذا وانني جاد في
استلام الدبلوم من الاكاديمية وسأبعث بها عاجلا اليك
- من رسالة الى غالب سالم » ويشد الرحال في مساء
اليوم نفسه الى نابولي لقضاء رحلة مدتها ٤٨ ساعة
يزور خلالها مدينة بومبي التي محالها الرماد يوما عن
الوجود .. ويعود بعدها الى روما ليقضي استراحة
المحارب حتى الثالث والعشرين من آذار من عام ١٩٥٢ ،
حيث يرجع الى الوطن .

ان هذه الفترة تتميز بعدة مقومات ومعطيات هامة
تعتبر محطات اساسية في عطائه في مجال النحت ، حيث
قدم كما راينا (المفكرة - عارية - يافع ... الخ) وبدأ
يلقى نجاحات ملموسة في نتائجها ، وتوج كل هذا
بالانتهاء من دراسة النحت وبالتالي تخرجه كأول نحات
سوري يحصل على شهادة عليا من اكاديمية رومانفسها ،
اذ ان اعمال فتحي النحتية لم تبدأ بقدومه الى ايطاليا
(١٩٤٨) او قدومه الى مصر (١٩٤٤) فأعماله الاولى
والتي يمكن من خلالها اعتبار ما قدمه فنا تعود الى
عام (١٩٣٦) حينما عمل تمثالا وميدالية لهنانو
وقدمهما على المستوى الجماهيري .

واذا كان الحديث عن تلك الفترة مجديا او مهمدا
معقولا لدراسة الانتاج الفني النحتي لفناننا عبر تطوره
فان عطاءه النحتي متجانس للغاية ، وهذا الكلام له
دلالاته ، اذا اخذنا بعين الاعتبار الفروقات الطفيفة في
الرؤية او معنى الفن لديه منذ اول انتاجه وحتى آخره ،
وباستثناءات قليلة سنوردها ، وهو المستوعب جيدا
لما قد يتلقاه من الاكاديميات او غيرها ، ولا اشك اطلاقا
بان فتحي قد اطلع على المدارس الفنية الحديثة بشكل
جيد ولكن ما كان يؤمن به ضمن قناعات راسخة ، كان
يتجاوز النزوة او حدود الدهشة ولذا لم يجد على
ما يبدو في الاتجاهات الحديثة ما يرضي تلك الذات
المتقدمة الكامنة في داخله .

التصوير الزيتي

لقد درس فتحي محمد التصوير الزيتي تحت
اشراف الاستاذ الشهيد (سفيرو) المعروف بتعاليمه
الاكاديمية الصارمة والذي درس معظم الفنانين
السوريين التصوير في روما حتى تاريخه كغالب سالم

في الرؤية بين منحوتات وزيتيات موديلاني مثلاً . ومن خلال هذا المنطلق ، لابد أن نصل الى نتيجة مفادها بأن الرؤية عند فتحي محمد من التماسك والترابط ما جعلنا نشيد بها .

ولنبداً بدراسته [عارية جالسة] والتي تظهر فيه امكانيات الفنان على اكمل وجه ولاسيما في التكوين العام للوحة (وضعية الموديل - تموضع الموديل - حركة الاطراف) ، ودراسة الاضاءة بما تحقق مصلحة اظهار العمق والتفاصيل التشريحية ، في بعض الاقسام دور الاخرى مع الاهتمام الشديد بالنسب الواقعية والعمل صحيح في رسمه دون ادنى خطأ ، ومن القوة بحيث نجد انفسنا امام عمل نحتي تساعده في ذلك نقطة الانارة المسطرة على الجسد العاري ، بشكل جانبي مائل ، ونقطة اخرى وهي علوية ايضا قادمة من يسار الموديل ، وضمن وضعية تلقي قدرا من الظلال على الوجه الذي لم يهتم الفنانين بتفاصيله ، ولكن عين الانسان تكمل التفاصيل وتنسج الذاكرة الملامح ولا يحتاج المرء الى كثير من الجهد ليلاحظ الشرود الذي يعكسه الوجه الضبابي ، ان استيعاب الفنان المدهش لحركة العظام وتفاصيلها داخل الجسم البشري يساعده على تقديم اعمال على مستوى رفيع فعلا في الرسم ، وباعتقادي بأن هذه الاعمال ، بمجموعها تشكل وجه الرسم في الحركة الفنية السورية المعاصرة حيث يرقى فنانونا بذلك الى مستوى الرسامين الكبار في دائرة اوسع من جغرافية وطنه .

لوحة (ظهر عارية) نموذج للرسم الملون لديه ، مع اقتصاد شديد للغاية في الالوان بل في استعمال الالوان الصريحة من دائرة اللون ، ولكن يقابل هذا الاقتصاد في العدد جانبان هامين اولهما : العدد الكبير من القيم اللونية (تونات) وبشكل تشعر بأن لكل عضلة قيمتها ودرجة اضاءتها ، او كان لكل عضلة من الجسم قدر محسوب من الفاتح والغامق ، او بينهما للتعبير عن العضلة نفسها لتعكس طبيعة المادة وهي اللحم وبمقارنة بسيطة مع مادة الخام التي تستلقي عليها العارية ، يمكن ملاحظة قوة التعبير عن المادة في الوقت الذي نلمس تكوينا رائعا في انشائية الخامة البيضاء ، اذ ان لغته التعبيرية تعتمد على المعالجة الدقيقة للمساحات اللامتناهية للعنصر .

ثانيهما : تقنية توزيع الالوان على المسطح ، وهي تعتمد على لمسات الريشة المسحوبة بنعومة ودلال والتي تنقاد في تحرك الريشة المستعملة عبر تفاصيل وانسيابات التشريح ، ولا شك أن ذلك يتطلب دراية واسعة وتفهما للانسان وسماته الفيزيائية الدقيقة . واما الجانب الجمالي الذي يدغدغ روايتنا البصرية فمرده بالدرجة الاولى الى اعتماد الفنان على تقديم



تمثال المالكي مع القبة .

فتحي محمد لم يعد فنانا يبحث عن نفسه ، وعن اسلوب يعرف به بل له منهج في الرؤية هو نتيجة منطقية لبحث دؤوب ومضن طوره خلال فترة خلاقة طويلة من الزمن ، وبالتالي يمكن اعتبار هذا العطاء نموذجا لتطور اتجاه ما له خصوصية اللغة الرصينة . ان اول هذه المفاتيح هو المقارنة بين الدراسة بالقلم الرصاص او الفحم وبين لوحاته الزيتية ، والمقارنة بين اعماله الزيتية ، واعماله النحتية وبين اعماله النحتية ... والميدالية وهكذا ، .. ولعل اتجاهها نقديا في هذا المجال يؤكد بأنه بالقدر الذي يتقارب فيه الفنان مع لوحته الزيتية بقدر ما نلمس تماسكا ووحدة في الرؤية واستقرارا تشكليا ، وليس هناك من فنان عظيم الا وكان كذلك ، من روفائيل ودافنشي ومايكل آنج في رسومهم وزيتياتهم ، وفان غوغ وبيكاسو وحتى فنانينا المحليين الذين كان لهم حضورا (كنعم اسماعيل - لؤي كيالي - سعيد تحسين ... وغيرهم) ، بل ان الشخصية الفنية تظهر بجلاء ، عندما تقارن عمل نحتي لفنان وعمل آخر له خطي او زيتي ، التماسك المدهش

ان المعري بحد ذاته ليس مشيراً ، ولا بد من وجع
وعنصر ثان لكي يبدو أو أن يكون مشيراً ، وإذا كانت
للآثار مقدمات فان التلقي أيضا يحتاج الى موجبات ،
تلك الموجبات التي لها علاقة بالخلفية الذهنية والتربوية
والثقافية للمتلقي ، والزمانية والمكانية للموديل في حالة
كاهذه ، وان طرح موضوع الآثار كآثاره ليس جديدا
في الفن ، بل هو موضوع مطروح في العمل الفني منذ
الازل وثمة فنانون معاصرين اقتحموا هذا المجال بكل
صراحة وجراة كما فعل (غوستاف كليمت) في بداية
هذا القرن و (أيجون شيله) و (بيكاسو) و (رودان)
و (دالي) و (توم ويسلمان) و (ستانلي سپنسر)
وغيرهم ، ولكن المسألة ان هؤلاء عبروا عن موقف من
خلال الجنس ، أي ان العطاء هو تحليل للجنس ، لا
تقديم جنس من أجل الآثار وبالتالي يصعب الاقتناع
بأن هناك فن مشير للفرائز الجنسية ، وأقصد بالطبع
فنا مرسوما أو منحوتا ، ان فنانا كتولوزلوتريك قضى
جزءا كبيرا من حياته لتصوير نماذج محددة من المرأة
المنبوذة اجتماعيا ، بل صور يومياتها أو في المحصلة عبر
عن موقف تجاه حياة أولئك البائسات ، ومن غير المعقول
ان نفهم غير ذلك ، والمتبع لحياة فتحي محمد يجد
انه فقد امه في مرحلة مبكرة من عمره ، أي انه فقد
حنان الام أو لم يرتوي بما فيه الكفاية من بحره ،
وبالتالي عاش جوا مغلقا محافظا ولا بد انه قد اطلع
على روائع الكلاسيكية والرومانسية الغربية أو اطلع
على رودان ، وهو ما زال في حلب وهذا بالتالي خلق
لديه الرغبة في عمل روائع مماثلة من الفن العاري ،
وبالتاكيد لم تكن امامه هذه الفرصة من جانب آخر
ويمكن اعتبار ما سنقوله بحكم المؤكد بأن ثمة عاطفة
غير عادية ، كان يكنها الفنان الى المرأة وهذا طبيعي
ما دامت المرأة تمثل جانبا روحيا وموضوعيا للرجل
وما دامت المرأة ايضا هي القاسم المشترك الاعظم في
انتاج الفنانين (من النادر ان نجد فنانا لم يرسم المرأة ،
بل ان القلة هم الذين رسموا طفلا مثلا وهنا الفرق) ،
وكما عبر (هاوزر) في كتابه (الفن والمجتمع عبر التاريخ)
وفي صدد الحديث عن فن الكهوف (بأن الرسام كان
يلجأ الى رسم الحيوان بدقة ليتمكن من اصطياده
أثناء رحلات الصيد) فان فتحي بات محبوبا جدا
ونعرف بأنه قد مر على الأقل بثلاث أو أربع علاقات
انسانية [سمر اميس المصرية - كارمن ، بيانكا في
دمشق] واستنادا الى ما تقدم .. فلا بد أن تتوضح
كل هذه المعطيات في فنه .

ان الجانب الانثوي في امرأة من طبيعة المرأة نفسها ،
وعندما رسم فتحي المرأة تم يحذف هذا الجانب ، ولماذا
يحذفه ؟ ومن الطبيعي أن من يهتم بهذا الجانب لا بد
أن يجده حيا في أعمال فتحي .



التمثال مع الصالبة .

المثال والنموذج والديمومة ، واقتناعنا بالعمل يأتي
من خلفتنا الذهنية المسبقة في اطار فهمنا للفن وهو
بأن الرسم الصعب والاتقان يحملاننا على التقدير اكثر،
ومن اهم النقاط التي لا يجوز ان تصف هذا العمل أو
غيره بالاكاديمية هو الحياة التي تتدفق في الاعمال ،
اذ ليس هناك من جمود أو بناء جامد في اللوحة ، وإذا
لم تقتنع بهذا الكلام فلا بد من مراجعات شديدة التعقيد
لكثير من أعمال روفائيل وأنجرو سواهما وبالتالي وصف
من أعمالهما بالاكاديمية أو وصف غالبية الأعمال التي
تنضوي تحت الواقعية الاشتراكية بذلك الاصطلاح .
لنأخذ نموذجا آخر (عارية واقفة) وقد وضعت
يديها على السرير بل اسندت وركها عليه ، ان العمل
لا يختلف عن الأعمال الأخرى من حيث الصياغة بخطوط
العامة ، وهذا طبيعي ، ولكن ما يمكن مناقشته هنا هو
هل ثمة رموزا أو ابعادا جنسية في أعماله وإذا كانت
الاجابة صعبة المناقشة تحتاج الى قدر من الامام بعلم
النفس والاغراق في تفسيرات فرويدية .. فان مناقشة
الموضوع من زاوية الأبعاد الانثوية في عطائه يبقى أكثر
سهولة بكل تأكيد . ومن خلال هذا المنطلق فهل هناك
ما يمكن تسميته بالايروتيكية ، في نماذجه وطرحه ؟



تمثلا عدنان المالكي .

انتاجه ، وقد لا يكون السبب مجرد بحث عن شكلانية جديدة ، بل له علاقة حيوية بمعاناته هو ، فهو فنان عرفناه معلما في التعبير عن الملامح التفصيلية ، بل عن تلك السمات الجمالية التي تنتصر على ذاتها ، ولكنه على ما يبدو ان احزانه كانت من القوة الا تنعكس على أعماله ، ولوحته (امرأة تفكر) مثال حي على ذلك - لم نعد نعرف عن اللوحة اثره ، كان قد عرضها في معرض الفنانين العرب في روما عام (١٩٥٤) .

لا اعرف في انتاج فتحي لونا في شفافية الابيض الذي يستعمله بكثرة في زيتياته ، هذا اللون ، ليس لونا كما في لغة النقد ، يجد طريقا الى معظم لوحاته ، ولا اعتقد بأن الامر مجرد عشق للون الجص ، تلك المادة كالحياء بالنسبة لمنحوتات فتحي ، ولا اظن ايضا بأنه مجرد تعبير عن الطهارة والبراءة والنقاء ، ان الابيض كما اراه في أعماله مساحة خصبة لدراسة آلاف التونات (القيم اللونية) بالرغم من صعوبة التحكم فيه ، والابيض شفاف ، بل غاية في الشفافية ايضا ، وهو غير الخائف من اظهار التفاصيل التشريحية تحتها ، ان الابيض هو لون الحياة والولادة كما هو لون الموت والكفن ، ولا بد لفتحي محمد ان اطلع على اللوحات

ولكن هذه الناحية تعتبر جانبا فقط ، فهناك الطهارة والنبل والبراءة ايضا بل الحالة الانسانية والتواجد الوجداني وقبل كل شيء الاحترام الذي ينبع حتما من الفهم ، ولا أدل على الاحترام هو توضع الموديل ، واتقان ما يرسم والمسامات الدرامية ، التي يضيفها على أعماله ، الى درجة تشعر من خلالها بوجود فلسفة لها حضورها في انتاجه ، وقد يتوضح ذلك من خلال (فن الميدالية) اكثر ، وقد نلاحظ بأن الفنان في طرحه لا يبحث عن حل تشكيلي ، اذ أنه لا يجابه مشكلة ما دامت الرؤية لديه واضحة والاسلوب محدد وهو على كل حال لا يعزل الموديل عن المشكلة او عن مشكلة فان ما يرسمه ليس بدمى او عرائس او تماثيل ، بل هي كائنات حية لها هواجسها ، وبخاصة انه على اطلاع على مشاعر التي يرسمها ، وما تحمله من أفكار وهموم ، ولذا فان أعماله تحمل بعدا نفسيا ... تتحد فيه ذات الفنان مع الموضوع ، وحينئذ لا نستغرب ان وجدنا في نماذجه جزءا من همومه واحزانه وشروده ، وقد ساعد اعتماده على الموديل الواحد لفترة طويلة من الزمن على ذلك كثيرا ...

ان الناحية التشكيلية في هذه الاعمال ، والتي تستأثر باهتمام المتلقي هو عدم اعتماد الفنان على المفتاح المنخفض في التأكيد على العمق او لظهور الحجم ، بل ان قيمه الفارقة في الجسد او جسم الانسان لا تتعدى حدود الوسط وبالرغم من ذلك نشعر بصلاية وثباته وتفصيل تكونه وببل بالعمق ايضا وقد ساعده ذلك على تفهم التأثير البصري لفيزيائية اللون في ان يعطي اجسادا مليئة بالحياة بالرغم من اختصاراته اللونية او اختزالاته الشكلية ولا سيما في الاعمال اللاحقة . لناخذ لوحة (ماريا) ، التي تمثل فتاة جالسة وقد تعلقت عينها بالبعد ، حيث ترك وجهها في الظل مختصرا أية ملامح ، ومع ذلك نشعر بالأس في وجهها . وهذه نقطة قد تبدو عادية في جوهرها ما دام الفنان يقدم وجها جانبيا . وقد تنعكس المشاعر على حركة الشفاه مثلا . ولكنني لا أجد شخصا ان السر يكمن في المباشر المنوه عنه ، بل ان هناك تعاطفا بين مجموعة عناصر تفرز ذلك الایحاء | الجلسة - حركة الاقدام - توضع اليدين - الالوان ... ، وثمة كتاب مفتوح متروك على الارض ، لقد تركته للتو وبدأت في الشroud ، فالكتاب على مرمى من يدها ، وما زال ينتظر قارئه ، ولكنها فضلت ان تقرأ ذاتها وتستغرق في مغازلة مشاعر المعقبة ، ان العمل جميل ، مدروس بدقة ، فيه بعض المعالجات التي لا يمكن ان يسطرها الا فنان كبير فعلا ، فهو انشودة انسان معذب اراد ان يتعاطف مع أولئك الذين يجد فيهم العزاء والسلوى . ان لجوء الفنان الى الاختصار ملحوظ تماما في



تمثال المالكي

لقطة ثانية لتمثال المالكي

فتحي لهذه الحقيقة ، حقيقة توظيف الرداء الابيض وحقيقة توظيف الاطراف الانسانية في التعبير ، ولا شك اننا نلمس في وقت لاحق مدى التعبير المدهش الذي اعطاه المخرج السينمائي العالمي (يلماز غوني) في فيلمه (الطريق) لبطله (سعيد علي) حينما اراد أن يعكس المعاناة الهائلة المميتة التي عصفت به ، بعد أن خسر كل شيء ، حيث أن هذا المخرج العبقرى لم يركز الكاميرا ابدًا على وجه شخصيته المحورية ، بل لم يظهره نهائيًا واكتفى بحركات اليدين التعبيرية ، واستدارة الوجه الذي لم نر منه شيئًا ، ورغم ذلك لم أتأثر بمشهد سينمائي آخر بهذا العنف في حياتي كلها ، أن فتحي محمد قد ترك نحتًا رائعًا لليد ، واعطاها كل ما يملك من حساسية وامكانيات وكأني به ينحت يده ، تمامًا كما فعل (جبران) قبل أن يموت حينما رسم الشعلة الزرقاء المنبعثة من اليد ، وأهداها الى مي ، وكما فعل (لوكوربوزيه) حينما كثف عبقريته المعمارية في الكف الخالد الذي جعله شعارا له .

الميدالية

يمكن أن نقسم أعمال الميدالية لديه الى أعمال أكاديمية خالصة لا تتعدى مفهوم الدراسة ، وأعمال أخرى لها مواضيعها ، وأبعادها الفنية والحسية . فالقسم الاول بمعطفه يرجع الى عام (١٩٥٣) حيث تناول فيه الفنان الرجل وبأوضاع مختلفة ، وهي بمجموعها لا تخرج عن اطار الدراسة المحكمة لأوضاع محددة لحركات الانسان ، وهذا الجانب لا يعيننا لانها

التي تركها المصريون القدماء وكيف كانوا يدثرون جزءا من العري باللباس الابيض (الابيض في اغلب الاحيان) ، ولا بد أن يكون هذا الاطلاع قد ترك لديه أثرا بالغا ، من جهة أخرى فإن التعبير عن فتحي لا يأتي من خلال الوجه [يتشابه كثيرا معظم الفنانين عند رسمه] بل أدرك في مرحلة روما بأن التعبير الحقيقي إنما يتأتى من حركات اليدين والذراعين ، في وضع الساقين وعلى حد تعبير هيجل [أن هذه الاعضاء ، المتجه نشاطها الى الخارج ، هي الاعضاء التي تستعمل أكثر من غيرها بأوضاعها وحركاتها في تظهير التعبير الروحي] وإذا ما تركنا كلام هيجل جانبا فلا بد اننا نلمس ذلك جليا في الرقص ولا سيما عند الشعوب الشرقية اذ أن حركات الايدي والساقين أحيانا هي الأكثر تعبيرا في جسم الانسان عن مكنونات النفس ولذا لم يعر فنانونا كثيرا من الأهمية في هذه المرحلة لتفاصيل الوجه ، بل أدرك ولحسن أهمية الاطراف في التعبير ، ونرجع الى هيجل مرة أخرى حينما يقول : [أما الاعضاء الأخرى فغير قابلة الا لجمال حسي صرف] ، وكما أشرنا الى لجوء فتحي الى الابيض لأنه الأكثر قدرة على اظهار الاعضاء التي تستلقي تحتها ، وفي ذلك أيضا يعبر هيجل بما يلي :

— [إذا أخذنا بهذا المبدأ ، فقد يتراءى لنا أن الكساء الأصح لتمثال من التماثيل هو ذاك الذي يخفي بأقل قدر ممكن أشكال الاعضاء ووصفها ، شأن الملابس الحديثة التي تأخذ شكل الجسم وكأنها له قالب] ولنتأمل الآن لوحة فتحي (امام المرأة) أو لوحته (عارية واقفة وقد استدارت) لنلمس مدى تبيان

إذا كانت تعبيراً عن المهارة ، فهذا أمر أصبح مقنعاً بالنسبة لنا ، بوجود هذه النماذج أو بدون وجودها .
أما القسم الآخر ، وهو الأكثر أهمية ، فتحمل الحلول التشكيلية للفراغ من جهة وللموضوع من جهة أخرى ، فعندما يلجأ إلى الدائرة ليحصر فيها أشكاله ، يقدم حلاً يتلاءم والدائرة ، من حيث توزيع المفردات والعناصر ، وعندما يلجأ إلى المستطيل فهو أيضاً يقدم حلاً ملائماً ، وإذا كانت هذه الأمور من ألف باء التصميم ، فإن ما يهمنا هو الإضافات المحتملة على عطاءه من خلال هذا الطرح .

إننا نجده هنا لأول مرة يخرج من إطار الموديل الواحد وبكلام أو من النموذج المفرد حيث بتنا نجد عنصريين في العمل الفني ومفردات جديدة لم تكن معهودة من قبل ، وفي الوقت نفسه يتضح فائدة الخط الذي بات الفنان سيد ناصيته ، أنه هنا يمزج الرسم بالنحت [ربما يكون هذا من طبيعة النحت البارز والميدالية] ، فالرسم نجده في تحديد الأشكال بخط قوي متين صارخ في وضوحه ، وكان الرسم شرفه على حد تعبير (أنجر) في صدد الحديث عن أهمية الخط ، بينما النحت يؤدي مهمته بعنف عندما يبرز



نحت بارز للمالكي

الأشكال من خلال الإيهام بالعمق ، أن هذا التآخي بين الرسم والنحت ليس نابعا من فهم تشكيلي خالص ، بل هناك شيء ما يفرضه الموضوع وهو المرأة ، وأنوثتها الطاغية ونسب أجسادها الطرية ووظائفها العضوية ، وبل قيمها المثالية من خلال تقديس للحياة لا نظير له ، بل لا مثيل له من حيث طرح العاري بهذا الغنى الانساني والانوثة بهذا الوضوح .

أن تجربة (فتحي) هذه تعتبر متجاوزة لبداياته في هذا المجال ، بل أنها تمثل إمكانات مصقولة متطورة جمع فيها الجانب التشكيلي مع المضمون ، طرح منها لغة شاعرية ، بل شعرا يعتمد على الجرس الموسيقي المشبع بالتجانس ، أنه يقدم حالات لا وقائع ... لمسات انسانية لا قصة لها بداياتها ونهاياتها ، أنها مقاطع من الشفافية والصفاء ، وهكذا كما هي حبات النور ، أنها دعوة للتأثر بجماليات دائنة في زحمة رماديات عصره ، كما فعل (جبران) في كتاباته ورسوماته ، و (كيتس) في أشعاره ، و (شوبان) في موسيقاه ، أنها بحث عن النقاد والتسامي ، بحث عن انتصار المشاعر في لحظات التوقد الذهبي .

أن فهم هذه الشاعرية يأتي ناقصا إذا جردنا انعكاسات حياة (فتحي) على أعماله ، فالثمن الذي دفعه فتحي ليقدم (فنا) يعتبر مكلفا وقد لا يتناسب مع هذا السخاء من التضحية الحياتية من أجل إنتاج فني ، إذا ما اعتبرنا بأن أهمية الفن نفسه إنما تنبع أصلا من أنه مكرس للحياة نفسها ، أي أن الحياة وتجميل هذه الحياة هي غاية وما الفن إلا وسيلة لدفع حياة الإنسان نحو الأفضل بشكل أو لآخر .

الحفر

أما التجارب المعروفة لفتحي محمد في مجال الحفر والمحفوظة في متحف حلب كافية لأن نحكم على القيمتين الفنية والتنفيذية منهما ، إذ أنهما تمثل الأعمال الأكثر حداثة في إنتاجه ، بل الأكثر تحررا ، وإن كنا لا نستطيع أن نعتبرها إلا متوافقة مع مساره الفني ، ولكن بقدر كبير من التلخيص ، كالفارابي وأبو نواس وموسى ينقذ من النهر والشاعر والسمراء وأمواج ووجه .

فتحي يودع روما

إلى الأبد

وانهى فتحي محمد أيامه في (روما) باشتراكه في معرض الفنانين السوريين والعرب الذي دعا إليه الناهد الإيطالي فيتوريو كوريل ، وقد أقيم المعرض في



فتحي محمد يعمل في تمثال فتاة

المبشرين العامة ، بل انه يميل الى معالجة حياتنا الاجتماعية والتعبير عن الماضي المجيد تعبيرا صادقا وصحيحا ، ويقدم الى بلدية حلب عدة اقتراحات عملية وبمل تنفيذية من اجل تأسيس متحف الفن السوري الحديث ، وتمت الموافقة عليه ، وعين كمساعد فني ممتاز وبراتب جيد ، الى حين استكمال الاجراءات . ولكن استشهاد العقيد (عدنان المالكي) غيرت العديد من مشاريعه اذ تم الاختيار عليه لتنفيذ نصب تذكاري يخلد الذكرى ، ويغادر بالفعل في شهر تشرين الثاني من عام (١٩٥٥) الى دمشق بعد أن قضى عاما كاملا في مدينة حلب .

ولم يأت الشهر الثاني من عام (١٩٥٦) حتى وكان الفنان قد أنهى المشاريع التمهيدية للمالكي وقرر البدء بتنفيذ التمثال في الشهر نفسه [من رسالة لغالب سالم من فتحي - دمشق - ١٩٥٦/٢/٦] وتم الاختيار أخيرا على تمثال للمالكي على نفس الصيغة التي هو عليها في ساحة المالكي بدمشق ، وكم كان يتمنى أن الأبد الذي وضعه قد نفذ ، ذلك الأبد الذي طالما راود خياله وفكر به مذ كان في روما ، وهو عبارة عن أربعة أعمدة تحدد أطراف مربع وتبدو متوازية في البداية ، ومن ثم تلتقي عند نقطة في الأعلى حيث ينبثق منها مجددا هرم رباعي متطاوّل وبشكل يخلق زاوية (٤٥) درجة

قصر بورغيزي في العاشر من نيسان من عام (١٩٥٤) ، وعرض فيه (فتحي) مجموعة هامة من أعماله سبق وأن استعراضنا بعضها بالإضافة الى الأعمال التالية :

١ - الموجة : تمثل قصة وفاة الحبيبة على يد حبيبها بعد أن جرفتها موجة ففرقت ويعتبر هذا العمل من الأعمال القليلة لديه التي تحكي قصة ، أي أن هناك عنصرا للأنارة ، عنصر الإبداع نفسه ، وعنصر القصة ، ولكن ما نلاحظه هنا قوة التعبير عن القصة ، بحيث تصبح القصة وسيلة للتعبير الفني ، وليست مصدر انقاذ للتعبير الفني والعمل هذا بالرغم من حجمه ، صالح لأن يكون نصبا تذكاريًا هائل الحجم يعبر عن الاخلاص أو الشهادة .

٢ - الثقب : أو في الحقيقة ، ثقب الباب ، استمدتها من حادثة طريفة حدثت معه ومع أدهم اسماعيل وهما في اجازة خارج روما ، وذلك حينما باتا ليلتهما في فندق متواضع ، والثقب هو الدلالة على عالم المنوعات ، وبكلام أدق ، اطلالة على الحقيقة التي تخفى على الآخرين ، بالرغم من كونها واقعا ملموسا .

٣ - الخريف : وقد عبر عن الخريف ، بوجه شيخ في طريق الافول ، أي أراد التعبير عن خريف الحياة بمفردات لها علاقة مع خريف الطبيعة نفسها ، ومن خلال هذا العمل يقترب الفنان من لغة تعبيرية صاخبة ... وهو نموذج نادر في إنتاجه .

وغادر فتحي روما في ٢٤ ت ١ (١٩٥٤) بعد أن قضى فيها أكثر من ست سنوات ، قضاه في البحث المتواصل دون كلل أو ملل ودون أن يصيبه اليأس أو تشييه المصاعب عن الاستمرار وإذا ما أضفنا سنواته الأربعة في مصر الى حصيلة روما ، فيكون فتحي قد أمضى أكثر من عشرة أعوام في التحصيل الأكاديمي المتعب ، سنين طويلة ملأى بالنجاحات ، وفي الوقت نفسه مفرقة في حرمانها واحزانها ، وبالرغم من أن ذكريات دافئة كانت تشده الى روما إلا أن نداء الوطن كان أغراء لا يشبهه أي شيء آخر في هذا العالم ، فحمل فتحي معه تلك الذكريات ليسكنها قلبه الصغير ، وترك كل شيء وراءه ، أعماله وكتبه وأصدقائه وأحبته ، ترك كل شيء ...

الوطن أو النهاية

١٩٥٤ - ١٩٥٨

عندما وصل فتحي من أرض الوطن كان لديه تصورا واضحا لما يريد أن يعمل ، بل قدم منهجا متكاملا للعمل الى بلدية حلب بتاريخ ١٦/١١/١٩٥٤ ، وتوضح رغبته في أن يقدم رسوما تعالج مواضيع قومية ، وزخارف معمارية وتمائيل تذكارية تقام في

معها قسمها السفلي مفرغ على شكل فتحات تعلوها أنصاف أقواس ، وتنتهي في الأخير بأقواس أيضا ، وبحيث يشكل المخطط نجمة ثمانية من فعل تقاطع مربعين ، كما في الزخرفة العربية ، قلت بأن هذا الأبد قد راوده كثيرا وذلك لسبب جوهري ، إذ أن فتحي طالما أضاف هذا النموذج في أعمال الميداليات لديه ، ولا سيما ميدالية (حاملة الجرة) حيث نجده على يسار العارية مع تغيير في النسب ، ولكن هذا الحلم لم يتحقق على كل حال وما الضريح ، والمتحف الصغير في طرفه الشمالي (بدون الثماثيل بالطبع) ، من تنفيذ عام (١٩٦٠) صممه المهندس المعمار الفنان وهبي الحريري .

كيف كانت أيام فتحي في دمشق ؟ وما هي الظروف التي أحاطت به قبل وفاته ؟ إن الإجابة ليست بالتعقيد الذي قد يتبادر إلى الأذهان ، فقد أخذ منحنا بالقرب من اتحاد نقابات العمال ولم تمر إلا فترة قصيرة حتى كان فناننا قد أكد حضورا قويا في الوسط الفني والثقافي في دمشق ، بل نظر إليه كفنان كبير ، وعومل على هذا الأساس ويمكن أن نلاحظ من خلال الصور الفوتوغرافية والرسائل التي بعثها إلى غالب سالم في تلك الفترة بأن أيامه وحتى الشهر الثاني من عام (١٩٥٦) كانت جيدة للغاية (صحتي جيدة جدا والحمد لله) ، بل أنه بات يمارس هواية التصوير الفوتوغرافي (لا جديد عندي الآن سوى أنني منكم في التصوير الفوتوغرافي) ، وإذا كان هذا في أوقات الفراغ فإن جهوده الأساسية انصبحت على عمل تماثيل المالكي نفسه ، وكان هم الفنان على ما يبدو هو خلق اتجاه للنحت في القطر فبدأ يدرب عددا من الشباب والشابات في هذا المجال ، وأخص بالذكر الفنان الراحل (خالد جلال) والذي توسم فيه الخير كثيرا ، إذ أن الدروس التي تلقاها خالد من استاذة لم تقتصر على تقنية النحت فقط بل تجاوز ذلك إلى دروس التشريح (كتب خالد تحت إحدى الصور : درس في التشريح من الفنان فتحي) ، وطبيعة المواد النحتية ، وكيفية بناء العمل النحتي ، وتاريخ الفن وهكذا ، بل لم يعد يفارق استوديو فتحي إلا نادرا ، وقد عبر عن ذلك كتابة بقوله : (سأبقى معك هكذا يا استاذي فتحي - جمعنا الأيام ولكن سوف لن نفرقنا الذكرى يا استاذي فتحي) ، وبالفعل استطاع أن يستوعب خالد الكثير بل حصل على الجائزة الثانية في النحت في معرض فنان القطر الذي أقيم في ذلك العام (ذهبت الجائزة الأولى لمروان قصاب باشي والثالثة لعبدان انجيلية) ، والجائزة الثانية أيضا في العام التالي ، وكان يمكن له أن يتبوا مكانة ممتازة لولا موته المبكر أيضا ، وكان يتردد في الوقت نفسه على الاستوديو ابنة السفير



انطمة ثاشيه للتمثال .



فتحي محمد مع التمثال والموديل



مرسوم فتحي محمد



صورة لعرض فتيحي محمد .

بعدها ابدا ، اذ انه كان قد مات .. دون ان يحقق حلمه بتنفيذ النصب التذكارية الضخمة لتزيين الميادين العامة في بلاده [اشارة الى كلام حسين بيكار بأنه لو عاش لنفذ النصب التذكارية الضخمة] .

واقم مهرجان تاييني ضخّم للفنان في حلب ، القيت فيه الكلمات الحماسية والعاطفية وانطلقت الصحافة كماداتها تشيد بمآثره واخلاصه وتفانيه في سبيل الفن ولكن كل ماكتب وما قيل لم يرق الى كلمات بعثها غوبريزي عميد كلية الفنون الجميلة في روما الى ذلك الحفل ومن جملة ما قاله (لو قدر له ان يعيش اكثر مما عاش لاعطى لبلاده مجدا عظيما واسما ساطعا) .. خاتمة

اذا كان فتحى كل ماذكرناه ، واذا كانت حياته بكل هذا الشراء ، فماذا يضيره في نقطة سبق وان بحثتها ، وهي وصف اعماله من قبل بعض الدارسين ، بأنها مجرد اكاديميات نفذت تحت الاشراف .

من حيث المبدأ لا يأتي هذا الكلام من نية حسنة ، فقد اثبت فتحى كما لم يثبت غيره الا القلة بأنه هو صانع اعماله وكلمة الاشراف تعتبر ثانوية للغاية ، ولعل تمثال المعري الذي خلقه (قبل ان يدرس اكاديميا) وتمثال سعد الله الجابري (وهو في زيارة الى حلب) وتمثال المالكي النصفى (بعد ان أنهى دراسته وصنعه في دمشق) كلها دلائل ساطعة على عدم جدوى الاتهام ، ومن ناحية اخرى فان اصطلاح الاكاديمية يبدو باهتا في صدد الحديث عن اعماله ، ولنتساءل ماهي الخطوط الرفيعة الناصلة بين الواقعية والطبيعية والكلاسيكية والكلاسيكية الجديدة ان المعروف جيدا بان الاكاديمية الايطالية وعلى رأسها استاذها الشهير (سيفيرو) والذي درس فتحى في ايامه الاخيرة كان يأخذ من الكلاسيكية اطارا للطرح الاكاديمي في روما ، اي ان الكلاسيكية كانت هي المثل الاعلى وقتئذ ، وعلى حد تعبير (غالب

الايطالي (بيكانا سيروكا) حيث اعجبت به اعجابا شديدا ، وعملت عددا من التماثيل تحت اشرافه ولا سيما تمثالا نصفيا للمالكي وتمثال القيد .

— اكد لي بعض معارف فتحى بأن تمثال القيد ماهو الا من انتاج فتحى بالذات ، الا ان الأنسة الصغيرة بيانكا سيروكا (لاعلم من أين أتت تسميتها ب بيانكا سيلفتري . . اذ ان ان كنية سيروكا قد أتت مرارا تحت صورها بالذات) ، غادرت دمشق بعد فترة في معية والدها الذي انتقل الى تشيكوسلوفاكيا ومهما يكن من أمر فان فتحى قد وجد في ايامه الاولى في دمشق تلك الاجواء الملائمة للعطاء ... الجو الفني المناسب فقد اصبح هذا المنحت المتواضع منتدى حقيقيا للطروحات الفنية وقتئذ وقدم خلال تلك الاعوام اعمالا عديدة موزعة الآن في العديد من البيوت الدمشقية ومعرض دمشق الدولي ، وغيرها ، وبـل ساهم كمحكم في العديد من المعارض التي اقيمت في ذلك الحين . ولكن الامور لم تستمر هكذا ، اذ ان نفاذ امواله التي حصل عليها من خلال العقد بتقديم تمثال المالكي كان قد نفذ بالاضافة الى ان مرتبه من بلدية حلب كان قد انقطع ، واستمر في ظروف نفسية ، ومادية صعبة للغاية :

— [ان تمثال المالكي النصفى الذي بين ايدينا ، ليس بالتجربة الاولى التي تتمثل في صنع تمثال من الذاكرة او من الصور المتوفرة للشخص المنوي نحته ، فقد سبق ان قدم تمثالي الدكتور شوفالييه (وابي العلاء المعري ١٩٤٤) ، ولكن هذه التجربة كانت فريدة ومتميزة بلا شك بل هي تمثل اصدق واقعية فتحى محمد النحتية وامكاناته غير الخاضعة للمناقشة في هذا المجال] .

وبعد فترة ينجز تمثال المالكي بالكامل / بارتفاع ٣٨٠ سم دون القاعدة / وبـل ينتهي من صنع قلبه ايضا ، ولكن الامر توقف هنا ، اذ ان معاناته النفسية بدأت تتحول الى آلام جسدية لاتطاق ، ويتفاجأ اصدقاء فتحى اثناء تردهم على الاستوديو بأن فتحى قد غادر الى حلب دون سابق انذار او اشعار .

في حلب بدا يبصق دما مع آلام مبرحة في امعائه (عن شهود عيان) ويدخل مستشفى القديس لويس (٤) حيث يوجد تمثاله عن الدكتور شوفالييه كرمز للبقاء والخلود ، وتجرى له الفحوصات التي اوضحت بأنه مصاب بالسرطان ، وبعد ايام تجرى له عملية جراحية ، ولكنه لم يعد ذاك الفتى الذي قال عنه حسين بيكار (صلب الجسم . متين البنيان) ، اذ ان تراكم المعاناة والجوع والحرمان كان قد حول جسمه الى شبح جسم زاد في تشبته الفيزيائي الآما لاحتمل في بطنه ، وما كان له الا ان يفقد كل احساس بالحياة ، بل ويفيب في غيبوبة استمرت ساعات طويلة ، ولم يستيقظ من

مهما تعددت الآراء فإن فتحي فنان واقعي ، واقعي النزعة أخذ من الكلاسيكية نبلها ومثالياتها وبساطتها ومن الأكاديمية متانتها ودراستها المحكمة ، ولكن الواقعية أعطته الرؤية حيوية الاشكال والنماذج المألوفة الحنونة التي يتعاقبها الانسان لانها ليست بغريبة عليه فلا هي آلهة ولا هي أشكال محنطة لحياء فيها ، ولذا ترك أسلوبا يعرف من خلاله ، أسلوبا يصعب التفرد من خلاله ، ولكنه تميز به ، من خلال امكاناته الكبيرة كمعلم ، من امكاناته فقط ، تلك الامكانات التي اعطت الخلود لنماذجه الواقعية ، فعاشت من خلال اعماله .

غادرنا قبل الاوان . ، كما الربيع في ازمان الشرق ، وتترك وراءه قصة مؤسفة للغاية ، بل حزنة للغاية ، كتبت عنه ولم أعرفه ، وكاني أعرفه ، او كاني تمنيت لو عرفت ، يدرس كل هذه السنين الطويلة ، الطويلة عليه ، عقدا كاملا من اجل ان يصنع تماثيل ونصباً لوطنه ، يسجل بها مآثر وطنه ، لتكون مآثر لوطنه ، ليكون هو مآثرا لوطنه ، فيموت وهو يصنع التمثال الاول ، حتى قبل ان يكمل تمثاله الاول ، خرج هو في كفن ، وتمثاله كالجني لم يولد بعد ، هذا الجني ، جنينه الذي شهد حياة الفن ، درزة ، درزة ، درزة ، بآبرة ناعمة جدا صغيرة جدا لم يشعرنا بوخز الضمير ، وهي تحفر على جسد فتحي الطاهر ، حضرته الازلية حفرة ، كيف اتسع فيها تعب فتحي وكبرياؤه ؟ .. فتحية الى ذكراك يا فتحي .. كما قال غويريزي احد عشاقك ... استاذك .



تأس من الجبصين (فتحي محمد)

سالم) فان (فتحي) لم يغير طريقته التي اكتسبها من استاذة (سفيرو) وبدليل أن جميع طلابه بقوا يلزمون النهج الكلاسيكية المحورة كالفنانين (محمود جلال) و (فتحي) و (غالب) و (وهبي) (من حديث خطي له) . ولكي نبين أسلوب فتحي ومنهجه في النحت . نشير الى تعدد الآراء حول اتجاهه وبالتالي في تصنيف اتجاهه . فمثلا يكتب الدكتور عفيف بهنسي في كتابه (الفنون التشكيلية في الاقليم السوري ١٩٠٠ - ١٩٦٠) : المدرسة الغالبة في النحت هي المدرسة الواقعية ومن أشهر فنانها فتحي محمد . بينما يكتب الناقد (طارق الشريف) في كتابه عشرون فنانا من سورية عن زياتته فيقول : تجسد في بعض اعماله التي تتجاوز الدراسة الأكاديمية (وعن نحتياته) يكتب (أصبح العمل مكونا من ابعاد اعمق من النقل الخارجي) ، بينما يكتب الاستاذ فاضل السباعي في مجلة الثقافة ١٩٥٨ : [يتسم فن فتحي في تماثيله بالانطباعية التي تأثر فيها باستاذة سفيرو . الان من ملامح الكلاسيكية تظل منه على كل حال] .

فالقعة في لوحته (ذات القبة الصفراء) . تمثل زيا يعود الى الخمسينات من هذا القرن . والجمال الفيزيائي الذي يختاره هو من قيم وملامح ومفاهيم عصر عاشه على خلاف بوتشيللي مثلا عندما رسم فينوس (ميلادها) تقيد بحرفية الاصول اليونانية والرومانية . او دافيد الذي تشعر وانت امام اعماله بأنه فنان يعيش في فورة أثينا وازقة روما القديمة (هذه مجرد امثلة) اما عن وصف الاعمال بأنها لاتخرج عن الأكاديمية . فهذا وصف غير دقيق لسبب بسيط ، لان الأكاديمية كاصطلاح وكماكدت سابقا لاتعني مدرسة محددة او اتجاهها في الفن . فقد تمثل اي شيء ، حسب ماتتبنه أكاديمية ما . فبعض الأكاديميات الامريكية تبني اتجاهات حديثة للغاية (التجريد مثلا) . بينما لاتعتمد اتجاهها محددا . به لاتعتمد اي اتجاه على الإطلاق .

واما اذا كان القصد بان الطالب في كلية ما قد يتعرض الى أن يترك اساتذته بصمات على اعماله فان ماذكرته في هذه الدراسة من آراء لاساتذته يعتبر ردا قويا على ذلك ولاسيما وأن (فتحي) عندما ذهب الى ايطاليا كان صاحب تجربة متماسكة لاتنقصها الخبرة . ناهيك أن أسلوبه لم يشهد تحولات حاسمة او غير موضوعية طوال فترة عطاءه قبل الدراسة . واثاءها وبعدها ووجود بعض التجارب الاخرى أمر طبيعي .

(٥) أشرف على تمثال (على الشاطئ) الذي قدمته السيدة منور موره لي في معرض رابطة الفنانين السوريين عام ١٩٥٧ (من كتاب تاريخ النحت في سورية لعبد العزيز علون)

الاتجاهات التعبيرية

في الوطن العربي

خليل صفية

فاجع وجنحوا الى السوداوية نتيجة استغراقهم الذاتي في المآسي الانسانية ، و« التعبيرية » كتعبير انفعالي عن عاطفة ذاتية ليست حكرًا على مرحلة محددة في تاريخ الفن او عصر معين ، ذلك اننا نرى جذورها في مختلف فنون العالم القديم ، في رسومات كهوف « التسييلي » و« التاميرا » ، وفي الاقنعة الافريقية ومنحوتات الهنود الحمر ، كما نراها في الفنون الشعبية العربية ، وقد تميزت « التعبيرية » من مرحلة الى أخرى ، ومن واقع الى آخر بما يتلاءم مع خصوصية البيئة ومضامين المرحلة كالتعبيرية الالمانية والتعبيرية المكسيكية والتعبيرية الكوبية ، وقد ظلت التعبيرية لفترة طويلة تتخذ من « التشويه » وسيلة اساسية لترجمة الانفعال الى انجاز جمالي ، الى ان جاء « فان جوخ » ، وسلك طريقا آخر هو طريق اللون وبذلك حقق ذاته ، انفعالاته ، عواطفه ، كانجاز تعبيري عبر نبض اللون وتوجهه ، فاتحا الطريق لاتجاه تعبيري يتخذ من « اللون » لامن « الشكل » متنفسا لترجمة الانفعالات وتحولها الى انجاز تشكيلي يقع ضمن نطاق « التعبيرية » لذلك اعتبره النقاد « الاب الروحي للتعبيرية الحديثة » .

وهكذا اتسعت دائرة التعبيرية ، فلم تعد حكرًا على « الشكل » وما يخضع له هذا الشكل من عمليات تحويل وتشويه ، بل امتدت الى عناصر أخرى كاللون والخط والحركة والبناء ، ومع تطور الفنون التشكيلية في هذا العصر استطاعت التعبيرية ان تعقد زواجها مع اساليب مختلفة اتحدت بها وخرجت معها بولادات متنوعة ، واغنتها بما تحمله من قيم وهكذا تحققت معادلات ابداعية جديدة « واقعية تعبيرية - تجريدية تعبيرية » ، ولان البحث في اساسه ينطلق من الذاتية ، فقد تشعبت المصادر والوشائج التي استخدمها الفنانون التعبيريون كمادة اولية للبحث التشكيلي وللمعالجة الجديدة التي تتلاءم مع الوصول الى التعبيرية . الى الذات في مختلف حالاتها ، وصورها الداخلية وانفعالاتها ، بأي طريق كان ، وبذلك اتسعت التعبيرية وامتدت قنواتها ، مصادرهما لتشمل تجارب مختلفة في مضامينها وجمالياتها ومواقفها به في ذلك اصحاب التجارب التراثية ، مما دفعنا اخيرا الى الحديث عن « التعبيرية » في الوطن العربي ، بن عن اتجاهات تعبيرية اصبحت لها حضورها في الحركة التشكيلية العربية المعاصرة بمختلف تقياتها ، بعد ان كانت تجارب فردية مبعثرة هنا وهناك :

ما زال مصطلح « تعبيرية » من المصطلحات الجمالية التي تثير جدالا في الوسط الفني والنقدي ، تماما كمصطلح « واقعية » الذي لا يقل اشكالية ، وقد زاد المسألة تعقيدا وغموضا تلك البحوث التشكيلية الذاتية التي ينشد اصحابها التميز في الشخصية الفنية ، بعيدا عن عصر المدارس والقوالب والاطر الكلاسيكية التي سادت مرحلة طويلة ، من فجر النهضة الى « سيزان » ، مفتاح الفن الحديث الذي تشعبت جمالياته واتجاهاته من بعده ، وحين نتحدث عن « التعبيرية » فلا بد ان نميز منذ البداية بين « مدرسة » و« اتجاه » ، ذلك ان « التعبيرية » ليست مدرسة قائمة بحد ذاتها ، لها اسسها وقواعدها المدرسية وقوانينها الاسلوبية كالانطباعية والرومانسية ، وانما هي اتجاه فني ذاتي ، يعنى بانفعالات الفنان وعواطفه الذاتية بالدرجة الاولى ، وهي بهذا المعنى ايضا ترجمة انفعالية لعاطفة ذاتية ، وقد ارتبطت بمفهوم « الواقع النفسي » والتعبير عن تلك الانفعالات بأي ثمن ، لذلك تمثلت بداياتها المعاصرة بشكل من اشكال التحويل والتشويه لمظاهر الواقع الفيزيائي ، الشكل الذي ينشد بالتحديد المبالغة في تصوير المشكلات وتضخيمها ، وهكذا وصل الفنانون بالتحويل الى التشويه وغرقوا فيه لحدود البشاعة المنفرة ووصلوا بالاماسة الى احلك صورها ، الى ماهو



صلاح طاهر...

الصلة بين المتلقي والاثـر الفني ، وحين حصـرنا هذه الاشكالية لضرورات نقدية بين «التشويه» و«البشاعة»، فذلك لقناعتنا ان « التشويه » مسألة فنية ليست خارج جمالية العمل الفني ، ومع ذلك فثمة حدود للتشويه داخل العمل الفني الذي يبقى تلك الوسيلة الجمالية للتعبير عن مختلف المضامين واكثرها مأساوية، فجمالية العمل الفني تختلف كثيرا عن جمالية الواقع ، وحين نناقش هذه المسألة لانعني جمالية الواقع بالمعايير السائدة في عصرنا ، وانما نعني بالتحديد « جمالية العمل الفني » ، ومن هذا المنطلق نقول « الفن هو تمثيل لشيء ما وليس تمثيلا للاشياء الجميلة » ، وهذا التمثيل يشمل بلا شك الاشياء التي يراها الناس قبيحة في الواقع ، اذن لابد من جمالية فنية ، وكم هي خالدة تلك المقولة التي اوجزت المشكلة بكلمات معدودة « يبقى الفن ذلك الاسـر الجمالي الممتع حتى ونحن نشهد عملا مأساويا » ، وقد ظل الفنان مروان قصاب باشي واعيا هذه الاشكالية ، متميزا في جمالية تعبيره رغم اعتماده « التشويه » في صياغة عناصر الانسانية « شخوص – وجوه » ، واذا كانت جمالية اللون في مائاته وزيتياته تلعب دورا بارزا في ذلك الاسـر الممتع

« تعبيرية الشكل » بين « التشويه » و« البشاعة »

لقد أصبحت التجارب التعبيرية المعنية بتبسيط وتحوير وتشويه مظاهر الواقع المرئي من اجل النفاذ ليس الى الواقع المادي لكن الى الواقع النفسي ، تمثل اتجاهها من الاتجاهات التعبيرية السائدة في الحركة الفنية المعاصرة في الوطن العربي ، وترجع بدايات هذا الاتجاه الى مطلع الخمسينات من هذا القرن ، حيث تمثلت المحاولات الاولى في تجارب مجموعة من الفنانين العرب ، لعل اكثرهم اهمية هو الفنان (مروان قصاب باشي) الذي تطور ضمن هذا الاتجاه ليصبح رائدا من رواده ، تجاوزت ابداعاته حدود الوطن لتدخل اعماله مختلف متاحف العالم ، وقبل الحديث عن نماذج تمثل هذا الاتجاه ، لابد من التنويه بمسألة تعبيرية على غابة من الاهمية ، وتكمن في « التحوير » كمنطلق يقود اما الى « التشويه » بمعناه الفني او الى « البشاعة » ، وخاصة بما يتعلق بصياغة العنصر الانساني والتعبير من خلاله عن المضمون الذي ينشده الفنان ، وتبدو هذه الاشكالية من اكثر القضايا الفنية حساسية ، فكثيرا ما تقود المعالجة التحويرية التي تمثل منطلق للبحث التعبيري الى بشاعة تنفر المتلقي ، منذ الوهلة الاولى وبذلك تنقطع



فؤاد أبوسعدة

التشويه الذي يتسم بالبشاعة وخاصة وجوه الفلاحات، وهكذا يقع « فائق » في هذه الاعمال في منزلق البشاعة المنفرة التي اشرنا الى اشكالياتها في مطلع حديثنا عن هذا الاتجاه ، الا انه يتجاوز هذه المسألة في تجربة أخرى يجمع فيها بين التحوير الهندسي والتحوير العضوي ليصل الى شكل متميز من التعبير الفني .

ومن التجارب الرائدة والمتميزة ضمن هذا الاتجاه تطالعنا تجربة الفنان « صلاح طاهر » الذي وصل في معالجته الانفعالية الذاتية الى صيغة تعبيرية متميزة ، وذلك عبر موضوع المرأة الشعبية الذي طرحه في عشرات الاعمال التي تشكل وحدة متكاملة لا يمكن الحديث عنها الا مجتمعة ، فعلى الرغم من الفترات الزمنية المتباعدة بين عمل وآخر نكتشف قاسما جماليا وانفعاليا مشتركا، يتمثل في صيغة التعبير من جهة وطريقة الاداء التحويري من جهة أخرى إضافة الى التقنية ، اللمسات اللونية العريضة والمتحركة بانفعال عبر حركة دائرة تعطي لاشكاله طابعا تصويريا فيه الكثير من قيم النحت وجمالياته ، ولعل المسألة التعبيرية التي ينفرد فيها « صلاح طاهر » في هذه المجموعة تكمن في تأكيده على الدقة التعبيرية الواحدة ، فكل لوحة من لوحاته تمثل

الذي يقودنا دائما الى انفعال خلاق ، الى رعب بالانسان والارض والوطن ، فماذا عن اعماله في الحفر غير الملون « اسود وابيض » ؟

هنا تتكشف ابداعات « مروان » في قدرته على استخدام « التشويه الجميل » ، ان جاز لنا التعبير ، في صياغة الانسان والكشف عن عذابات ، وشدنا الى الوقوف الى جانبه ، ان لم نقل مشاركته معاناته وانتصاره .

في البداية انطلق « مروان » من ازمته ، معاناته الذاتية ، غريبة ، الا انه استطاع عبر وعيه وما يتمتع به من خلفية أصيلة ، ان يسمو على مشكلته ، فقام بتصعيد ماهو ذاتي ليصبح التعبير المتميز عن الوطن ، منطلقا من الارض وما عليها من حياة وصراع ، وقد وصل الى مرحلة جمع فيها بين تعبيرية الشكل وتعبيرية اللون محققا بذلك تجربة تعبيرية متفردة .

ومن التجارب الرائدة في هذا الاتجاه التعبيري نذكر تجربة الفنان (بول غراغوسيان) الذي استطاع - ايضا - ان يربط ماهو ذاتي بما عام ، منطلقا من طفولته وذكراياته الدينية في اعماقه ، مع التأكيد على العناصر الشعبية بمختلف جمالياتها الفولكلورية ، وبشكل خاص ، المرأة وموضوعات الامومة والطفولة المختزنة في داخله ، وكغيره من اصحاب هذا الاتجاه عمل على تبسيط الاشكال والعناصر العضوية تبسيطا يعتمد الانفعال كاساس للمعالجة « التبسيط والتحوير بلا انفعال لا يقودان الى التعبيرية » ، لذلك سكنت اشكاله الجديدة أكثر من « قالب تصويري بنائي » ، فتارة نراه يحافظ على جوهر التصميم المثالي في آن واحد ، وتلك مسألة ترتبط بالتأكيد بدفق الانفعال في لحظات الانجاز ، و- بل - تتبع مسار ضربات فرشاته العريضة على السطح والتي تفرش اللون بكثير من التوتر وعبر كل الاتجاهات ، انما تدفعنا الى استشفاف تبدل الانفعال وحرارته الذاتية ، لذلك يصعب ان نجد مضمونا انسانيا محددا يشكل هاجسا تعبيريا ، فالفنان أخيرا يتعامل مع مختلف المضامين والتي تتبدل بتبدل الانفعال ودرجة حرارته .

وتتميز تجربة الفنان (فائق حسن) عن غيرها من التجارب التعبيرية المعنية بالتشويه في تنوع مصادرها ومعالجاتها ، فقد سكب انفعالاته بكل متناقضاتها في شخوصه « رجال - نساء - اطفال » وعناصره الحيوانية المستمدة من الحياة الشعبية الريفية ، والتي تعكس جملة مضامين فيها من الذات بقدر ما فيها من الواقع بجمالياته واحزانه وافراحه ، وعلى صعيد آخر نراه يعتمد أكثر من منطلق في صياغته التحويرية لتلك الحياة ، ففي بعض الاعمال يأخذ التحوير صيغة هندسية ليست بمعزل عن تجارب عالية معاصرة ، وفي أعمال أخرى يأخذ صيغة عضوية تقترب في بعض الحالات من



صُلْد كامِل ...

رمزيا وكان واعيا مسألة «التحوير» فلم يصل بمعالجته الشكل الواقعي حدود البشاعة رغم «التشويه» الذي كشفت عنه بعض أعماله .

وتمثل تجربة الفنان (غياث الاخريس) في الحفر عدة سبل للوصول الى التعبيرية وتعكس اكثر من قضية ، فقد امضى سنوات عديدة معتمدا « التشويه الجميل » ، في معالجة عناصره الانسانية التي استمدتها من حياة الناس في الريف ، ومن الاحداث التي شهدتها الساحة العربية في الستينات وخاصة نكسة حزيران ، ففي التجربة الاولى التي تمثل الموضوع الاجتماعي الريفي ربط تعبيريته بشيء من الشاعرية لتحقيق المعادلة الجميلة « جمالية الارض والانسان » ، والتغني بذلك الواقع عبر الانفعالات والعواطف الذاتية التي اتخذت من « لتعبيرية » متنفسا كما هي كل التجارب الذاتية ، وقد قادته تلك المعالجة الذاتية الى اصفاء جمالية معينة ، وجدناها في بعض الاعمال بمعزل عن التحليل الاجتماعي ، فانفعالات « غياث » ضمن هذا المنحى تحققت كترجمة ابداعية جمالية بعيدا عن مشكلات الريف ، ومعاناة الانسان وآلامه وصراعه مع الطبيعة ، الا انه حين عالج الموضوع القومي ، وبشكل خاص آثار القصف الهمجى

انفعالا معينيا لا يتكرر في اللوحة الاخرى ، لذلك يحس المتلقي بأن اللوحة الواحدة هي نتاج شحنة تعبيرية تتوزع على كامل مساحات اللوحة وعناصرها الانسانية وهي قضية معنية بالرؤية للعالم فمثل هذا التعامل يشير في النتيجة الى رؤية طفل ، وهنا تكمن أزمة الانفعال غير المشذب ، الا ان الانفعال لا يقود دائما الى الداخل ، الى الاستفراق بالذات ، وذلك حين تكون قضية لفنان هاجسا جماعيا ، وهذا ما تكشفه تجربة متميزة للفنان (شفيق رضوان) الذي استمد موضوعاته من الثورة الفلسطينية ، وقام بتحوير العناصر الانسانية ليكشف عما هو خارق من فعل ثوري ، لذلك وجدنا في المبالغة في تصوير محتوى المقاتل تعبيرا عن مجموعة ، عن قضية ، عن ثورة شعب ، وقد استطاع ان يوظف القيم التحويرية للشكل « المبالغة في تصوير الانسان » بما يتلاءم مع المضامين التي طرحها ، كما اراد ان يصل بالتحوير الى عملية ربط وتلاحم وتوحد ، وذلك حين دمج العناصر ببعضها للدلالة على التحامها بقضيتها ثم ربطها بالارض ليرمز بذلك الى توحيدها بالوطن ، وفي أعماله الاخيرة « حفر » اغنى تجربته التعبيرية حين استخدم اللون « حفر ملون » استخدما جماليا تعبيرا



فائق حسن



أحمد عبد العال

مجموعات متنوعة وكل مجموعة تشكل وحدة متجانسة في جمالياتها ومشكلاتها وقيمها التشكيلية والتعبيرية، وتبقى الترجمة الانفعالية للذات اللقسم المشترك لجميع هذه الاتجاهات، لذلك كله حين نتحدث عن تعبيرية تجريدية أصبحت تشكل اتجاها من الاتجاهات التعبيرية

الاسرائيلي الذي جلب الموت للاطفال والنساء والشيوخ عبر « النابالم الامريكي » ، وابتعد عن الشاعرية ليسير في تعبيرته باتجاه ماساوي ، مقتربا هذه المرة من التشويه الذي يعكس مأساة لا جمالا ، .. كما في سلسلة لوحات « النابالم والاطفال .. الخ » وهكذا تنوعت معالجاته التعبيرية بتنوع موضوعاته ومواقفه .

واتسعت « التعبيرية » عبر اتجاهاتها المتنوعة في الفن العربي المعاصر لتشمل مختلف تقنياته « تصوير - حفر - نحت - خزف » ، ويمكن ان نتحدث عن تجربة تعبيرية ضمن اتجاه التحوير في الخزف ، ولعل خزفيات الفنان (سعد شاكر) بتنوع موضوعاتها وجمالياتها تمثل هذا الاتجاه تمثيلا متميزا من حيث الخروج بالخزف من نطاق « المنفعة » والاستعمال اليومي والتزيين ، ومعالجته من جديد معالجة خزفية تعبيرية ، ليست بمعزل عن قيم النحت واستخداماته التعبيرية ، ومن اعماله الهامة ، سلسلة خزفيات نحتية حول المقاومة الفلسطينية ، انطلق في معالجتها من الشكل الواقعي الذي عمل على تحطيمه واعادة صياغته ضمن طريق « التشويه » الذي حقق لشخصه محتواها الانساني النضالي من منظور انفعالات الفنان وعواطفه واحاسيسه ، ويتكشف هذا الاتجاه على صعيد النحت في جانب كبير من تجربة الفنان (خالد الرحال) الذي افاد كثيرا من الفنون القديمة وخاصة التراث النحتي لحضارة ما بين النهرين ، وطبع كل ذلك بطابع ذاتي يصور تنوع انفعالاته بالحياة عن طريق « الانسان » و « الحيوان » ، ورغم تنوع تقنياته النحتية « نصب - نحت حجري - جداريات - تماثيل .. الخ » وموضوعاته ، فان السمة التي تجمع هذه التجارب تكمن في التعبيرية التي توزعت كإنجاز جمالي انفعالي على اكثر من طريق .

وهكذا يمكن ان نستشف في هذا الاتجاه جملة خصائص واشكاليات ، لعل ابرزها ، تبدل الانفعال وغياب عقلانية التعامل مع الواقع ، والتأكيد على الذات كأساس للتعبير ، اضافة الى مشكلات الترجمة الانفعالية التي تنوس بين جمالية التحوير وبشاعة التشويه .

« التعبيرية التجريدية » ومشكلة التوصيل

حين قلنا ، ان « التعبيرية » ليست مدرسة لها قواعدها وقوانينها ، بل هي اتجاه ذاتي يعنى اساسا بانفعالات الفنان ، فهذا يعني التنوع اللامحدود في اشكال التعبير ، وحين وزعناها على اتجاهات لم نطلق في هذا التوزيع من اطر مسبقة ، وانما انطلقنا من التجارب الفنية السائدة والتي تبلورت كاتجاهات عبر



شاكر حسن آل سعيد ..

اغنت التجريدية حين حررتها من قيود التزيين ونقلتها الى التعبير ، ويمكن الحديث عن نماذج متنوعة ضمن هذا الاتجاه الذي مازال بعيدا عن الناس لاسباب تتعلق - بالتاكيد - بالفنان وقدرته على شحن المتلقي ، كما شحن ماهو تجريدي بشحناته التعبيرية محققا للجمالية التعبير الانساني .

لقد تمثلت بدايات هذا الاتجاه في الخمسينات عبر مجموعة من التجارب كتجربة الفنان (فؤاد كامل) التي اخذت مداها التعبيري كشخصية متميزة في الستينات ، اي في مرحلة المد التجريدي العربي على اختلاف مصادره « الاوربية » و « التراثية » ، ويمكن أن نحدد ملامح التجربة التي وصل اليها « فؤاد كامل » في معالجته التعبيرية التجريدية ، بانطلاقه من الذات في أقصى حالاتها الانفعالية وقدرته على تحقيق شدة الانفعال وترجمته بحرارة على سطح اللوحة ، ولانه ينشد هذا النبض المتفجر فقد سلك طريقا يوصله الى الانجاز بسهولة ، فهو لم يستخدم البناء الهندسي ، ولا العناصر والمساحات الهندسية التي تحتاج الى وقفة واعية عقلانية ، لكنه سلك طريق البقعة اللونية بامتدادها العفوي ، وغير المقصود بدقة فالتحكم في تكوين البقعة ضمن هذه المعالجة يكون نسبيا ، والاشكال

المطروحة في الساحة التشكيلية العربية المعاصرة ، فاننا نرى في تجارب اصحاب هذا الاتجاه سمات وخصائص ومشكلات مشتركة ، فماذا عن هذه التجارب ؟ تبدو مشكلة التوصيل والاتصال بالناس على اختلاف المضامين والمواقف التي طرحتها التجارب التعبيرية التجريدية « موقف جمالي - موقف اجتماعي - موقف سياسي » ، من اكثر قضايا هذا الاتجاه اشكالية ، ذلك ان صيغة التعبير تأخذ في كثير من الحالات شكلا جماليا انفعاليا مجردا ، ورغم محاولات البعض ربط هذا الشكل بفكرة واقعية ، ورغم الوظائف التعبيرية للالوان والمساحات والبقع والعناصر الهندسية والعضوية ، ولاشك في ان الانفعال الذي يسكن مساحة لونية تجريدية يعطي لهذه المساحة قيمة انسانية ، وبالتالي ، فان مجموعة العناصر المجردة التي تشكل العمل الفني تكشف عبر القيم الانفعالية الذاتية عن حالة ، او مجموعة حالات انسانية لها ما يعادلها في الذات والواقع ، فقد تشير هذه الحالات الى صراع ما يبدو غامضا لانه ينضج من الذات او تكشف عن لحظة ألم او حزن او فرح ، لكن تبقى غامضة يصعب ايصالها الى الناس وربطها بواقعهم ، ومن المؤكد ان الانفعالات التي اعطاها الفنانون شكلا تجريديا ، قد

التي تفضح عنها لحدود لها ، والجانب الواعي في هذه التجربة يكمن في اختيار الفنان مجموعته اللونية ، واستخدام العجينة اللونية استخدامات جمالية تعبيرية متنوعة ، من أقصى الشفافية الى أقصى الدسامة والتي تعطي ملمسا خشنا ، وفي الاعمال التي يصل فيها الفنان الى بناء حالة انسانية « كمحتوى » يظل - ايضا - خارج حدود الموضوع والمكان والزمان ، فحين نكتشف تضادا لونيا يعكس عن طريق غير مباشر صراعا ما ، يبقى هذا الصراع مبهما غير محدد الملامح ، وتنسحب هذه المسألة الى حد ما على تجربة مماثلة للفنان (مصطفى بستنجي) الذي مثل في تجربته هذا الاتجاه بتحقيق يعتمد اللون وما يعطيه الفنان لهذا اللون من قيم تعبيرية وعن طريق معالجة « العضوي » ، لا « الهندسي » ، وهكذا يبدأ « مصطفى » ايضا من البقعة اللونية ، الا ان تجربته تختلف عن تجربة « فؤاد كامل » من حيث الاداء الشكلي والانفعالي العناصر « بقع ومساحات لونية عضوية » ، التي تبدو متداخلة بشكل عجيب ، في حين نراها في لوحات « فؤاد » مبعثرة على سطح أو فراغ ، تعيش حضورها المستقل ، وقد استخدم « مصطفى » مختلف الالوان ، باردها وحارها ، ضمن علاقات متنوعة القيم « انسجام - تنافر - تناغم » الشكلية ، والتعبيرية « توحيد - صراع - تألف - مواجهة » ، لكن تشترك جميعها في « الكثافة » ، في دسامة اللون ونبضه واشراقه ونسبه الضوء والحرارة فيه ..

كل ذلك اللون يعكس اخيرا انفعالات الفنان الذاتية غير المشددة ، او المرتبطة بفكرة واضحة كواقع ، حتى في الاعمال التي تمثل انفعالا بواقع ، واذا اضفنا الى هذه الاشكالية « عدم وضوح الارتباط بالواقع والتعامل مع الانفعال الذاتي كأساس للتعبير » اشكالية التوصيل ، فهذا يعني ان الطريق الذي سيصله « مصطفى » هو نفس الطريق الذي وصل اليه « فؤاد كامل » ، اما الفنان شفيق عبود الذي بدأ تسجيليا في الاربعينات من هذا القرن ، فقد تحول في الخمسينات الى التعبيرية عبر منطلق تحويل مظاهر الواقع المرئي وتحطيم الاشكال الواقعية وتحويلها الى اساس عضوي ، سواء كانت في جوهرها واقعي عضوي ام هندسية ، واستمر في هذا المنحى الى مطلع الستينات حيث استعارت تعبيرته شكلا تجريديا عضويا تماما كما تجارب « فؤاد كامل » و « مصطفى بستنجي » ، ويبدو ان التجريد في الستينات لم ينتشر على نطاق واسع في الفن التشكيلي في سورية فحسب لكنه انتشر في تجارب فنية تمثل الحركة التشكيلية في الوطن العربي ، ومن المؤكد انحساره بعد نكسة حزيران العام ١٩٦٧ ، وعودة الى تجربة « شفيق عبود » في الستينات تقودنا الى

استشفاف اشكاليات هذا الاتجاه الأنفة الذكر ، واذا اردنا ان نخوض بتفصيلات « البقعة اللونية » فسنجد ان الفنان يتميز في مسألة البحث عن عجينة لونية مركبة الا ان هذه العجينة التي يركبها قبل مواجهة سطح اللوحة الابيض والتي تكشف عن بحث جمالي عقلائي ، تتحقق عبر الانجاز بمنتهى الانفعال ، اي لحظة مواجهة « السطح » ، ويبدو ان الفنان كان واعيا قضية ، الى اين سيقوده هذا الاتجاه ، لذلك عمل منذ مطلع السبعينات على تطوير تعبيرته عبر استعارة العناصر الهندسية التي حلت محل عناصره العضوية ، وهكذا استعارت تعبيرته للمرة الثالثة ، شكلا جديدا « التجريدية الهندسية » ، بحيث يمكن ان نحدد ملامح تحولاته التعبيرية على النحو التالي : « التعبيرية التي تعتمد التشويه مرحلة الخمسينات - التعبيرية التي تراوحت مع التجريد العضوي مرحلة الستينات - التعبيرية التي استعارت من التجريد جانبه الهندسي . » والسؤال الذي يطرح الآن هو : هل يعني ان « شفيق عبود » في مرحلته الاخيرة « الهندسية » قد ربط تغير انفعالاته الذاتية بأساس مادي ، بعلاقات هندسية تمثل جوهر الواقع لا مظهره الخارجي ، كما فعلت التكعيبية؟ نقول لا ، فالتبسيط الهندسي لا يفقد بالضرورة الى اساس مادي ، ونضيف الى ذلك القوانين التي تحكم بعناصره الهندسية ، فالحضور الهندسي في تجربته الاخيرة كان حضورا مجردا من العلاقات الواقعية المادية ، ويحمل من الانفعال ما تحمله تجاربه السابقة ، وهكذا تبقى تجربته على اختلاف مصادرها وعناصرها ومقوماتها وجمالياتها داخل اشكالية هذا الاتجاه « التعبيرية التجريدية » .

ولعلنا نجد في تجربة الفنان [احمد عبد العال] الذي يسير ضمن هذا الاتجاه التعبيري التجريدي ، والذي انتقل من « التشويه » الى التجريد في تعبيرته ، ماهو خارج نطاق الذات ، وبصورة ادق خارج نطاق الانفعالات الذاتية ، فالفن في النتيجة تعبير ذاتي ، ولكن الى اي مدى تكون الذات منغلقة على نفسها أو منفتحة على العالم ، على الواقع الذي يعيشه الفنان بابعاده الاجتماعية والجمالية والسياسية والقومية ، ان « احمد عبد العال » الذي انطلق كغيره من التعبيريين من انفعالاته ، قد ربط تلك الانفعالات بالواقع ، بالاحداث التي يمر بها وطننا العربي ، فقدم مجموعة من الاعمال التعبيرية التجريدية التي تحمل موضوعا ، وهذا يعني ان تعبيرته التجريدية ليست خارج الموضوع كما شهدنا في التجارب السابقة لكنها داخله ، وهكذا ما تفصح عنه لوحاته « نابالم - جدار من الدم (١) و (٢) و (٣) » وغيرها ، والتي عكست محتواها عن أكثر من طريق ويبقى اللون محور التعبير ، فقد اعطاه أكثر

الذاتية للشخصيات الاسطورية الشعبية مثل « عنترة بن شدد » ، مؤكدا على جماليات الرسم الشعبي وخصوصيته بكل ما تحمله كلمة خصوصية من معنى، وهذا يعني ان تجربته في هذا الاستخدام لا تخرج عن نطاق ماهو مطروح في الرسم الشعبي من حيث اسلوب التعبير لا الموضوع فقط ، في حين يفترض ان يكون الرسم الشعبي مصدرا لمضامين جديدة معاصرة ، ولعل ما قدمه « رفيق شرف » في هذه التجربة لا يتجاوز بعض العناصر المتممة للموضوع ضمن اطار الشخصية البطولية الاسطورية ، فحين رسم « عنترة بن شدد » صور السيف والدرع والخنجر والسهم مستخدما اللون ، وبمعزل عن الخط الخارجي المحيط ، والذي يحدد عناصر الموضوع كما في الرسم الشعبي ، وهكذا الفى بعض العناصر و اضاف بعض الاشياء ، لكنه لم يخرج في النتيجة عن اسلوب التعبير في التصوير الشعبي ، كما لم يخرج من اطار الانفعال والتعبير الذاتي ..

اما تجربة الفنان (برهان كركوتلي) فتعتبر من التجارب الهامة التي ربطت « التعبيرية بالتراث عبر المصدر الفولكلوري » « شخص - ازياء شعبية - زخارف - كتابات - حكايا - ساطير .. الخ » ، وقد اغنى هذا التنوع في استلهاام مختلف العناصر والجماليات الفولكلورية عالمه الفني الذي يكشف في النتيجة عن رغبته العارمة في الارتباط بذلك الواقع الشعبي الذي يمثل ماهو دفين في اعماقه ويعود الى الطفولة ، فقد انتقل « برهان » الذي مارس « التعبيرية » عبر اتجاه تحويل مظاهر الواقع الى الاتجاه الحالي المرتبط بالفولكلور الشعبي بتأثير من غربته « يقيم منذ سنوات طويلة في المانيا الغربية » ، والشئ المميز في تعبيرته يكمن في تلك الشاعرية التي تكشف اخيرا عن محتوى ذاتي يتمثل في الحنين الى الطفولة والحي الشعبي الذي رضع جمالياته واخترنها في داخله وعاد ليعيشها من جديد ، لكن في العمل الفني لافي الواقع ، وهكذا توافقت تعبيرته مع ماهو ذاتي رغم ارتباطه بالواقع ، وهو بهذا لا يصور مشكلات الواقع الشعبي ، بل يصور ذكرياته ، طفولته الجميلة ، ولذلك كله اخذت تعبيرته شكلا جماليا شاعريا ، رقيقا ، شفافا صافيا. اما الفنان (عبد الحي مسلم) فقد تجاوز في جدارياته النحتية « تقنية خاصة » الانفعال الذاتي الذي حققه « رفيق شرف » في الرسم الشعبي ، و « برهان كركوتلي » في الفولكلور الشعبي ، وذلك رغم استخدامه الجماليات الشعبية ، وانطلاقه من الصيغة الفنية الشعبية، واعتماده اساسا على انفعالاته، وحين نقول تجاوز « عبد الحي مسلم » ماهو ذاتي ، فهذا لا يعني نفي الذات في عمله الفني ، بل يعني انفتاح



فواز حسن

من قيمة جمالية تعبيرية انفعالية حين وظفه وتوظيفاً رمزياً له ما يعادله في الواقع .

« تعبيرية » مستوحدة من مصادر تراثية متنوعة

لم تقف الاتجاهات التعبيرية للفن في الوطن العربي عند حدود المزاوجة مع المدارس الفنية وتحطيمها ، وتجربتها من قواعدها وقوالبها البنائية والتصويرية في سبيل اخضاعها للانفعال على اختلاف مصادره ، لكنها تجاوزت ذلك لتوسع دائرتها التي كانت تنوس بين الذات والواقع ، ولتصبح ضمن الذات والواقع والتراث ، ونعني التراث بقنواته متنوعة ، « لمحتفية » و « الفولكلورية » . بما في ذلك اقدم الحضارات الانسانية . فقد اوغل البعض في البحث عن القديم والانفعال به ، كما فعل الفنان التعبيري (فؤاد أبو سعدة) حين سافر الى شمال افريقيا وشهد رسومات انسان الكهوف في « التسيلى » لذلك سنتحدث عن نماذج تمثل هذا التنوع في المصدر التراثي .

نبدو لنا تجارب « رفيق شرف - برهان كركوتلي - عبد الحي مسلم » منسجمة مع بعضها من حيث المصدر التراثي الفولكلوري لا المضامين والمواقف ، فقد تناول الفنان (رفيق شرف) في مرحلته الاخيرة الرسومات الشعبية التي تدور موضوعاتها حول السيرة

ليس هاجسا تراثيا ينشد التأصيل ، لانه يتعامل معه في النتيجة ضمن الذات ، وتنسحب هذه المسألة الى حد ما على تجربة الفنان (شاكر حسن) الذي اعطى تعبيره المستمدة من العناصر التراثية الخط العربي - بشكل اساسي - بعدا مثاليا بعيدا عن اي ارتباط مادي واقعي ، ومع ذلك ثمة اضاءات ضمن هذا الاتجاه تتمثل في تجربة « محمد شبعة » الفنان الذي حقق حالة صراع لعناصره التراثية ومساحاته الهندسية التعبيرية التي تنقلنا عبر ماهو تعبري ورمزي الى ما يعادلها من حالات انسانية ومضامين وافكار واقعية من منظور اجتماعي وقومي وانساني وحضاري ، وهذا البعد الاخير « الحضاري » يتمثل في بعض اللوحات التي تصور الصراع العربي - الصهيوني عبر استخدام الكتابات ولزخارف التي تقف في مواجهة العناصر لدخيلة لنتصر عليها ، وهكذا يوظف « محمد شبعة » ضمن اتجاهه التعبيري ماهو تراثي لخدمة واقع عربي معاصر .

وهكذا نصل اخيرا الى استشفاف مدى التباين في الاتجاهات التعبيرية للفن في الوطن العربي ، والتي نفلقت على نفسها في بعض التجارب التي دارت حول الذات ، وتسامت لتعبر عن واقعنا في تجارب أخرى اصيلة هي بلا شك نتاج موقف متطور من الواقع .



بون غيراغوسيان - هائلة

الذات على قضية ، بحيث نرى في قضيته كمناضل وفنان فلسطيني ... قضيتنا جميعا ، وهكذا خلق علاقة مقنعة جماليا وتعبيريا بين الذات والواقع ، وكفهره من « التعبيريين » يعيش تبدل الانفعال خلال الانجاز الا ان هذا التبدل ، وهذا التنوع في الانفعال خلال ممارسة العمل الفني يتلاءم تماما مع محتواه ، مضامينه المتنوعة المستقاة من القضية الفلسطينية ، بكل متغيراتها وتطوراتها ، ورغم حجم المجازر ومسيرة الآلام الطويلة للشعب الفلسطيني المناضل ، لم يستغرق « عبد الحي » فيما هو مأساوي وفاجع ، بل حقق انتصاره على « المأساة » ، في العمل الفني بما في ذلك اكثر موضوعاته مأساوية كمجازر صبرا وشاتيلا ودمار بيروت ، والشئ المميز في هذه التجربة التعبيرية التي زاوجت بين جماليات الفولكلور الشعبي الفلسطيني ، والعناصر المعاصرة المستقاة من الثورة الفلسطينية يكمن في دافع للتعبير المتمثل بالاحداث ، فكل عمل من اعماله يمثل انفعالا يحدث فلسطيني واقعي وهذا يكشف لنا عن حقيقة ان « عبد الحي » يعيش الانفعال اكثر من مرة ، فهو ينفعل بالحدث الواقعي وفي بعض الحالات يعيش الحدث كما في حصار بيروت ، وينفعل ثانية خلال الانجاز ، صياغة الحدث صياغة تعبيرية انفعالية متميزة . ويبقى « عبد الحي مسلم » ذلك الفنان التعبيري المتميز القادر على الانفعال بالمأساة وتصوير انتصار الانسان عليها في املك صورها .

وضمن المصدر التراثي نذكر مجموعة من التجارب التعبيرية التي عملت على اغناء تعبيريتها باستخدام العناصر التراثية استخداما يتلاءم مع المنطلقات التعبيرية الذاتية ، وقد استطاع البعض ان يقدم عبر هذا الاستخدام مضمونا انسانيا اجتماعيا وقوميا كما في تجارب « ضياء العزاوي - محمد شبعة - كه ال بلاطة .. وغيرهم » ، في حين ظل البعض الآخر منفلقا على الذات كما في تجربة « وجيه نخلة » ، او صاحب رؤية مثالية « تجربة شاكر حسن على سبيل المثال » ، فقد عمل « وجيه نخلة » على تفريغ العنصر التراثي « الخط العربي » ، من جانبه التطبيقي والتزييني في آن واحد ، ووجد فيه وسيلة رائجة لتفريغ انفعاله الذاتي بعيدا عن الواقع ومشكلاته تماما كما هي مشكلة بعض التعبيريين التجريديين الذين داروا في حلقة مفرغة من التعبير الانفعالي الذاتي ، وصحيح ان « وجيه نخلة » قد خرج بالخط عن نطاق استخدامه التزييني كما في بعض تجارب الخط العربي ليتعامل معه من جديد عبر تحويله من « الزخرف » الى « التعبير » ، الا ان هذا التعبير لم يربط بمحتوى انساني ، بل بانفعال ذاتي ، مما يدفعنا الى القول ان هاجسة في استخدام الخط العربي ، ضمن هذا الاطار التعبيري

فان غوغ وكنيسة اوفنير

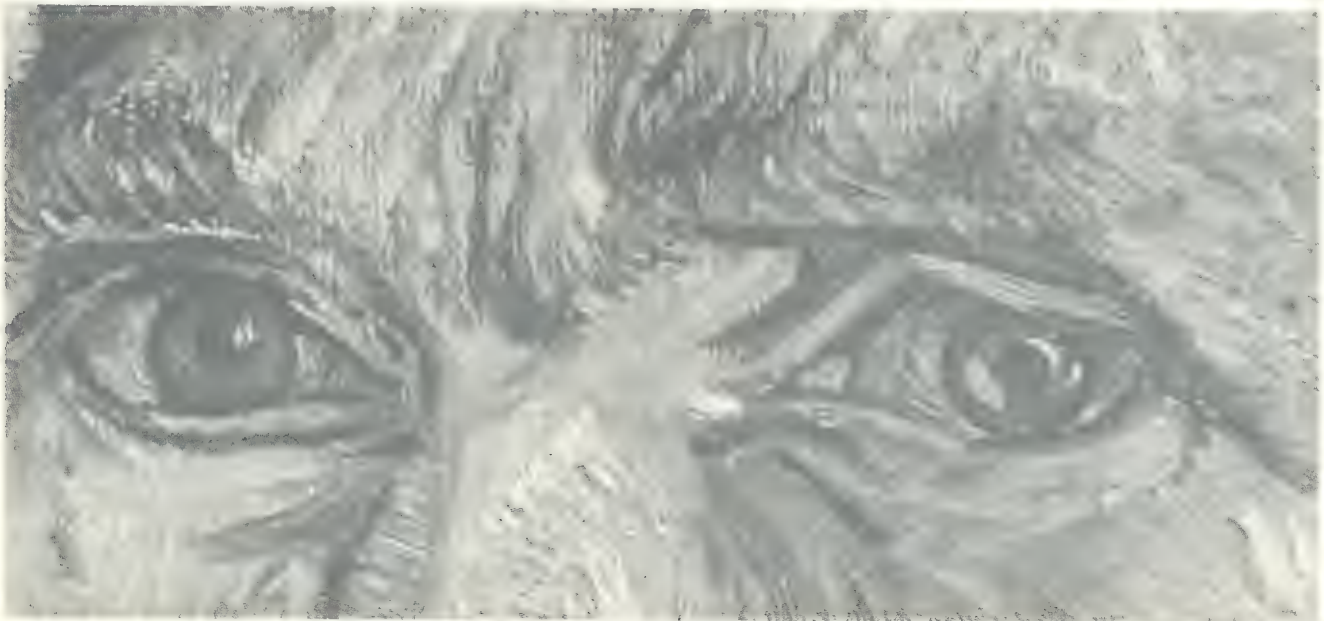


فان غوغ - بريشته

كم هي عسيرة محاولة التطرق لنتاج (فان غوغ) في حين يسهل الحديث عن (فان غوغ) الانسان ، فحياته لا تخفي عنا وكتاب السير ما برحوا يتناولونها بحثا وتمحيصا حتى غدت رمزا والسينما بدورها لم تحجم عن اغنائها ، فانتشرت مأساته انتشار صور « ابينال (١) Epinal » وعليه ، لا يهمنا تنقل (فان غوغ) من حال الى حال ، فسواء لدينا ان كان انجيليا او امين مكتبة او متشردا وسيان لدينا ايضا ان توزعت حياته ضروب عدة من الحمى والحماسة والهذيان مما دفعه ، بعد ان اعياه اليأس ، الى وضع لها بطلقة من مسدس ، فكم من البائسين غيره لقوا المصير ذاته ، فمنهم لم يترك لنا سوى الذكرى ، ومعظمهم اسدل عليهم النسيان ستاره اما ، فان غوغ (فقد ترك لنا نتاجا فنيا .

رييه بيرجه
ترجمة : فائق دحدوح

تفصيل من لوحة فان غوغ كما رسم نفسه





كنيسة أوفير ... لوحة فان غوغ الهامة

وصل فان غوغ الى (أوفير) في ٢١ ايار من عام (١٨٩٠) وانتحر في السابع والعشرين من تموز العام نفسه ، اي ان اللوحة قد انجزت فيما بين شهري ايار وتموز ، طول اللوحة (٩٣) سم وعرضها (٧٥) سم وهي بحالة جيدة .

كانت اللوحة للدكتور (غاشيه) ثم اهداها ابنه الى متحف اللوفر ، وقد اعلن (اندره مالرو) مفخرا في معرض امتداحه للواهب ، [هذه اللوحة ... واحدة من اجمل اعمال فان غوغ في العالم ، انها النظر والمعادل للحقول تحت سماء عاصفة ، أزرق السماء الصاحب يذكرنا بصورة الدكتور الشخصية ، ولعبة التنس التي ترتبط به كاحجية] ، جاء في قصة (٢) اسبانيا لخوان ماريانا ان (السيد) في اخريات ايامه جهله الناس في المدينة ، وفيما كان عائدا الى قصره بشباب الحجيج ، ذات يوم ، اساء اليه احدهم فضربه (السيد) فسمى الناس الى طرده من المدينة ، حينئذ اقترب صبي كان يلعب في زقاق ضيق أحمر اللون تحت منحوتات شعائرية وقال له : [اني اعرفك ... انت رودريغ .] كم هو جميل يا سيد غاشيه ان نبرهن لفنانينا

٢ - اقتبس منها كورني مسرحية « السيد » التي صارت مضرب مثل : جميل كالسيد . من ابطالها الرئيسيين رودريغ وشيمين .

الا ان ذلك يوقعنا في الارتباك مرة بخرى علينا التغلب على ذلك ، فله رسائله المؤثرة غدا (فان غوغ) صدى لمحتته وانعكاسها لها ، فيا لتلك الاعترافات الرهيبة ، والضيق النفسي ، والياس المطبق ، والجنون المخيم ! الا ان هذه الرسائل تتضمن العديد من الفقرات القيمة التي تدور حول صراعه في سبيل فنه فقدت الهواله ماثورات شائعة ، ونحن بدورنا لا يسعنا الا ان نتأمل فيها نبوغه الخارق والبصر ونعجب به ، ومع ذلك علينا ان نفرد لتلك الرسائل مكانا اخر خاصا بها اسوة بجميع الرسائل غيرها ، فالفن ، في الحقيقة ، يحتل مكانا لا تحتله الحياة ، ان قلوبنا لتحقق خفقانا اخويا للقلب الذي وهبنا اياه (فان غوغ) في رسائله ، بينما نشعر باختلاج روح تتجلى ارواحنا اذا ما وقفنا امام عمل من اعماله ، اننا نود ان ننسى ، في حضرة كنيسة أوفير ، ان (فان غوغ) قد انهى حياته بمأساة الانتحار ، ونود ، الى حد ما ، ان يكون بمقدورنا نسيان رسائله بما فيها كلماته الاخيرة التي وجهها الى اخيه ثيو ، الذي هرع اليه ليشجعه ويشد من عزيمته ، [باطل ، الكل باطل ، فالالام باقى ما بقيت الحياة] ، فقدت تلك المقولة لدى الخلف ، شعار (فان غوغ) .

ولد (فان غوغ) في عام (١٨٥٣) وباشر في التصوير عام (١٨٨٣) بعد حياة مؤثرة ، وعندما بلغ الثلاثين وبالتحديد عام (١٨٨٥) غدا فنه « هوسه » الحقيقي ، واقام فان غوغ ، تلميذ الانطباعيين والمعجب بالفرن اليباني ، في الجنوب عام (١٨٨٨) ، احتجز في ملجأ (سان ريمي) اثر نوبات حادة ثم اقام في عام (١٨٩٠) في أوفير حيث توفي عن عمر يناهز السابعة والثلاثين عاما .

اعوام خمسة او سبعة اعوام على الاكثر كانت كافية لتأكيد مقدرته ومكانته الفنية ، ونحن لا نكاد نصدق انه استطاع ، في فترة جد وجيزة ، وفي ظروف حياتية بائسة ، خفت من حداثها صداقة اخيه الحميمة ، ان ينتج ما يقارب الالف لوحة ان لم نأخذ بالحسبان العديد من رسومه ، وان يغدو نتاجه المغمور ابان حياته والكل يعرف انه لم يبع الا لوحة واحدة آنئذ ، احد اهم الدوافع المحرصة والمخصبة للفن الحديث ، ويا لسخرية القدر فالي هذا الفن يكن جمهور اليوم حبا واي حب !

كنيسة أوفير

لوحة انجزها الفنان في اواخر حياته .

١ - مدينة اشتهرت بطباعة الصور الملونة الدينية والتاريخية والعسكرية وانتشرت انتشارا واسعا .

(وللآخرين) أن هناك غالبا من يدعو « السيد » المجهول رودريغ .

دراسة اللوحة :

إذا ما وقف المرء أمام هذه اللوحة لا بد من أن يتملكه القلق ويخالجه الشعور بالاعجاب في آن واحد معا ، القلق ازاء هذا المشهد المتلوي بفعل اضطراب نجهله والقلق ازاء هذه المرأة الصغيرة المنعزلة على حافة الطريق ، ترى أي ذلزال يتهدد الأرض أو بالأحرى أي مصيبة طاغية ستحل بها ؟ ضروب عدة من الأفكار الاحاسيس ومردها أن عبقرية الفنان تنظمها أو تهيمن عليها ، وفيما لو تهددت الصاعقة الأرض بنيرانها فإن يد الفنان ستمسك بها وتحتويها .

فلنحاول جهدنا ، بمعزل عن الصور البراقة وبمناى عن المواربة في الشرح ، أن ننظر إلى اللوحة ببساطة ليس إلا ، فالنوع الذي تنتمي إليه لا لبس فيه ، ولا غموض ، أنه النوع الذي يمارسه جميع المبتدئين وتفضله الجماهير العريضة ، فليس هناك ما يضاهي المنظر الطبيعي قريبا منا ، وما رسمه فان غوغ في هذه في هذه اللوحة يتفنن في رسمه آلاف المصورين في أماكن عدة من اصقاع العالم ، كنيسة القرية ، هذا فيما يتعلق بالموضوع ، ولكن الدافع إلى احساسنا بالتمرد؟ هل لان (فان غوغ) رسام مناظر طبيعية ؟ بالطبع لا . فالمشهد لا طرافة فيها ولا بهاء ، ان ما يهزنا ويحرك مشاعرنا هو اكتشافنا لحضور كائن خيالي تحت هذه المظاهرة المتواضعة لكنيسة في الريف .



الدكتور غاشيت صديق فان غوغ

الا ان علينا ان علينا ان نجرد كلمة [خيالي] من المفهوم الذي اعتدنا عليه أي مما تنسجه الخيلة أو مما يخلقه الهوى والتصور ، هذه الكنيسة ، أراها ، هذه الطريق ، امرأة تسير عليها ، وهذه السماء يخترقها شبح قبة الجرس ، فالمشهد خال من الرؤى ، والاختلة ومع ذلك فإن شعورا غريبا ينتابني ، ودون ان ينفصل هذا المشهد كليا عن الواقع نراه بوضوح يلجا هاربا اليه ليشارك بما هو سري والغزي ، كما هو الحال في حكايا (ادغار بو) حيث الخيالي لا يصدر عن الخارق فوق الطبيعي - دون غيره ، وإنما الخيالي يحدث في تخوم الطبيعي وفوق الطبيعي ، وكان هذا الخيالي ينتمي إلى أبسط الأشياء وأكثرها ابتذالا ، كنيسة القرية .

هل ما نراه لا يعدو مجرد كنيسة القرية ، وبالطبع نعم ، وبالتحديد كنيسة ال [اوفر - سير - واز] فتلك هي صورتها الضوئية وتلك هي اللوحة ، ان أوجه الشبه بينهما بينه ، ومن المستحيل ان يختلط هذا الامر على أحد ، وسواء اكان ذلك بالنسبة للمكان وللنموذج ، وها هو الفنان على بعد أمتار من صدر الكنيسة ، يرسم مع مراعاة لجميع أجزاء البناء المختلفة دون أن يعدل أحداها ، فها هي قبة الجرس ، وأقسام الجناح المصالب ، وإلى اليمين المذبح الفرعي ، ها هي الدعامات وقد رسم الفنان الدعامة اليسرى منها بشكل جانبي كتلة هائلة ، لم ينس فنانا أيضا التقيد بعدد النوافذ ونوعها ؟ فتحات قبة الجرس والمذبح على شكل اقواس قوطية وفتحات المذبح الفرعي على اقواس رومانية ، وبالإضافة إلى ذلك فاننا نرى بوضوح تام جميع ما في البناء من عناصر ، ها هو جناح الكنيسة يحتل مكانة ما بين قبة الجرس وصدرها ، وها هي أطراف السطح تغطي الأجنحة وها هي الساعة ، وقد احتلت مكانها في قبة الجرس الجبهة والنافذتين ، الكل موجود في اللوحة حتى أدق التفاصيل في الواجهات الزجاجية .

فإذا ما تركنا الكنيسة ونظرنا إلى المشهد أمامها نلاحظ مقدم المرح المثلث الشكل نفسه ، والطريق المتشعبة ذاتها ، وها هي السماء الرحبة في الخلف تغطي مساحة واسعة ، أما في الصورة الضوئية فلا وجود للشجر في الجهة اليسرى ولا للبيت الصغير في الجهة اليمنى حتى المرأة التي تجتاز الدرب لا تظهر هي الأخرى ، وبمعزل عن هذه التفاصيل علينا أن نؤكد ان اللوحة قد رسمت على الأقل بدقة طوبوغرافية وليتحدث ما شاء الناس ان يتحدثوا عن (فان غوغ) فسيان عندنا نحن انه قد خرج من مشفى المجانين أو انه أزمع على الانتحار بعد حين ، فليس بمقدور هؤلاء الناس ، مع ذلك ان يتذكروا لما يتحلى به فنانا من



المنحرف والحصاد ... لفان غوغ

وعليه فقد وضع (فان غوغ) جسم الكنيسة ، الضحية المعنية ، فيما بين ثقل السماء وانقباض الارض وتقلصها ، والكنيسة ، اسيرة الاثنين معا ، تتفجر اجزاؤها ، ترى كيف كان بمقدور الفنان ان يشعرنا بمثل هذا الانطباع ؟ هنا نرى لزاما علينا ان نعود من جديد للمقارنة الموحية ما بين اللوحة والصورة الضوئية ، في الصورة الضوئية تبدو السماء لا وزن لها ، وتسير الارض تدريجيا نحو نقطة الفرار ، وبلاضافة الى ذلك يشكل كل جزء من اجزاء الكنيسة حجما متميزا ، تلك الاجزاء التي تترابط وتتداخل بمساعدة المنظور بمقدار ما هي عليه من صلابة ، وباختصار ، تتجاوز العناصر تبعا لطبيعتها الفيزيائية . بينما (فان غوغ) قلب كل شيء رأسا على عقب ، فتحوّلت السماء ، بواسطته ، الى فضاء صلب ذي بعدين ، وتقصفت العشب وتكسرت الارض بفعل الوسط ، وزال وهم الهواء الطلق وكفت الحجوم عن الامتداد في العمق واختنقت كنيسة في حيز مضغوط ، وخضعت الابعاد ، بالفعل ، على الرغم من تمايزها ، الى اصطدامات متتالية مما ادى الى تداخلها ، او انها توحى على الاقل ، بهذا الانطباع ، ويدفع الطريق صدر الكنيسة نحو السماء فيتهشم على الجناح الذي يتمد بدوره ويتسطح على قبة الجرس التي تتمدد هي

ارادة وقدرة على تصوير ما يقع امام ناظره ، وان دقة ملاحظته تثبت ذلك وتؤكد .

وكما الفنانين جميعا فان ما يراه (فان غوغ) امامه ليس مجرد مشهد ، او مجرد شيء محسوس ، وليس هدفا او غاية ، فعلى الجدار الطنان تصطبغ روح تعكس بدورها روحا ، لازمة موسيقية تبث الاصدا ، وتخلق اشكالا فتتداخل فيما بينها ، وتمتزج كدفعات من الموجات لتخلق عملا فنيا ينبعث منه اهتزاز منفرد ، فيؤثر فينا ، ترى اي صوت يمتد عبر هذا المشهد اذن ؟ انه صوت بلا كلمات لكنه صوت فائق التعبير .

فمانام هذا المنظر قد تفرد بالخيالي وتميز به وان هذا الخيالي قائم على التقاء الطبيعي وفوق الطبيعي ، نترك ان ازدواج اصل هذا العمل الفني ، وازدواج طبيعته ، يعملان عملهما في حساسية المشاهد وفكره وروحه ، فثمة انطباع غريب يفرض نفسه على المشاهد ، فهو يتعرف على المكان الذي يشاهده من جهة ، ويشعر في الوقت نفسه بانه في بلد غريب عنه ، فينجم عن هذا الانطباع غير المتوقع ان العلاقات بين الاشكال تتغير بفعل حيلة بارعة مثال ذلك المراة على الطريق ، فبدلا من ان تحتل المكان الذي يخوله لها شكلها الانساني ، نراها تتمحي حتى تكاد تتلاشى لتفسح المكان لحضور الكنيسة العالي .

لا شك اننا في حيز محدود تشكيلي اي ان الاشكال بما فيها التحويرات ، ليست على مثال الواقع الطبوغرافي ، وانما على مثال وجه اللوحة الداخلي ، فالسما ، كما نلاحظ ، قدصاغها الفنان قطعة واحدة ، وبلون ازرق لا تدرج فيه ولا شائبة ، سماء يحدها بوضوح تام اطار اللوحة ومحيط الكنيسة ، انها سماء بلا فتحات ، سماء تهوي بكل ثقلها ، ثقل لا ينبعث عن الهواء او اللازوردي ، انما هو من صنع القدر ، سماء بلا منافذ بلا اضاءة ، ازرق لازوردي - او ترمر - لا شائبة فيه ، مدده الفنان على القماش دونما بعد (عمق) ، ودونما افق فسقط على الكنيسة عموديا بكامل قوته السلبية فانحنّت مستكينة لهذا الصء .

وعلى النقيض من ذلك ، العشب بشكله المثلث والطريق المتشعب ، والفلاحة الى اليسار ، الرئية من الخلف ، ان شكل الطريق وحده شديد الابهاء بما فيه الكفاية ، فالدربان اللذان يتفرعان عنه يشددان الخناق على الكنيسة كفكي كماشة ، كما يزيد التصغير المفاجيء للمنظور في هوة هذا الامر ، ويساعد في الوقت نفسه على رفع مستوى الارض ، والبناء في الصورة الضوئية ساكن بينما يبدو في اللوحة طائفا على موجة ، ورب قائل : [لعل ذلك بفعل الارتقاء والتمجيد والحبور] هذا ممكن لو لم يتكسر المرح فجأة على حدود الظل ، ولو لم تلتو اشكال الكنيسة بهذا العنف !

الآخيرة بتماسها مع السماء ، لكن هذا الدفع من أمام الى الخلف يقابله دفع آخر من الخلف الى أمام ، من السماء الصلبة كما الجدار نحو صدر الكنيسة ، وبدلاً من أن تتقلب أقسام الكنيسة في الضوء ، نرى الصدر والجناح المصالب والمذبح الفرعي وقبة الجرس يرتد بعضها الى البعض الآخر ، فيكون (فان غوغ) قد ألفي متعمداً الظلال ، التي ما كادت تختفي حتى كفت الأبعاد عن الإيحاء بالفراغ الوسيط ، مما أدى الى اختفاء الإيحاء بالكتلة ووهلها ، وترزح الكنيسة ، بالإضافة الى هذا الضغط الذي يدفعها من الأعلى ، نحو الأسفل ، ومن الداخل نحو الأعلى ، ومن أمام باتجاه الخلف ومن الخلف الى أمام ، ترزح تحت عبء ضغط جانبي ، فالدربان ، كما رأينا ، يشددان الخناق على الكنيسة كمخلي كماشة ، إلا أن هذا الإيحاء التقليدي ، الى حد ما ، قد تضاعف تشكيمياً من جراء الطريقة التي اتبعها (فان غوغ) في اخراج اللوحة التقليدي ، الى حد ما ، قد تضاعف تشكيمياً من جراء الطريقة التي اتبعها (فان غوغ) في اخراج اللوحة ، إذ ضيق المسافة الفاصلة بين إطار اللوحة وطرفي الكنيسة الأيمن والأيسر من جهة ، (المسافة أضيق في الجهة اليسرى) ، وغياب المنافذ الذي يوحي بانطباع خائق من جهة ثانية ، وعلاوة على ذلك ، تحتل الكنيسة ، بمقارنتها مع



قروية شابة ... فان غوغ

الشكل العام للوحة ، القسم الأعظم من المساحة ، ومع ذلك ، فإننا لا نجد في هذا (الأعظم الفائض) دليل ضعف الفنان وانعدام مهارته بل تأكيداً على مشيئته في أن يخص الكنيسة بالمقام الأول في صدر المشهد للتأكيد بشكل أفضل على أنها مركز الدراما .

تري بأي حق تتقمص مصير هذا البناء الحجري وتتماثل مع قلدة ؟ مع أن هذا البناء ، على الرغم مما تقدم ، ليس الا كنيسة ال [أوفر - سير - واز] وفي هذا لعمري بعض الحقيقة ، لأن تلك اللوحة قد صاغها فنان هو (فان غوغ) وعليه فان الكنيسة كما صورها ، ليست شيئاً محسوساً سينهار ويتصدع بفعل قوة طبيعية أو فوق طبيعية ، فقد استطاع (فان غوغ) بواسطة سلسلة من التماثلات الخفية والبعيدة عن التشخيص أن يمنح الموضوع طابعاً إنسانياً فجعله قريباً منا ، ولتقف قليلاً عند هذه النقطة ، إذا ما انهار أحد الابنية بفعل الزمن ، فمن الممكن أن نفضب أو نشعر بالأسى والالم ، أما إذا أصاب المرض إنساناً ما ، فذلك أمر آخر لأن إحساساً مختلفاً يملكتنا : انه (التعاطف) الذي يدعونا للدخول في آلام الآخرين ، وعلى وجه التحديد ، فان سلطان اللوحة الخارق هو الذي يمنحنا ملكة المشاركة هذه بوساطة منظر ما ، أي بوساطة طاقم من الأشياء الجامدة التي لا حياة فيها . فبواسطة الرسم أولاً ، سواء كان المقصود الكنيسة أو المرح ، احتوت الأشكال عموماً بشطحة فرشاة ، كما أشر الى زخارف الواجهات الزجاجية بالخط ، وعليه فان الخطوط تخضع ، في الصورة الضوئية ، لخطوط مستقيمة تحدد المستويات والحجوم ، بينما تتألف الخطوط في لوحة فان غوغ ، وبشكل رئيس ، من منحنيات تترابط فيما بينها وتتجاوز على شكل قطع طولانية وعرضانية متفاوتة السماكة وتتبع اتجاهات مختلفة ، فينجم عن ذلك ويبرز انطباع شكل يتحطم ، غير أن عملية التحطم هذه لا تشبه بأي حال ما يحدث في تحطم شيء مادي جامد أو بناء معماري ، وبدل بالفعل الالتواء الذي يتجلى في هذه الأجزاء من الخطوط المنحنية على أن الضغوط التي تتعرض لها الكنيسة من الأعلى ، ترد عليها من الداخل قوة لا تنجم عن سلبية المادة فحسب ، بل تنجم أيضاً عن مادة ذات طاقة ، فالرسم لم يقتصر مطلقاً على تحديد محيط الأشياء ، وإنما اقتصر على جعل الانهيار الداخلي للأشكال ، المتوقدة بارادة المقاومة ، محسوساً .

بواسطة انحناء محاور البناء غدا الانطباع العضوي أكثر وضوحاً ، وبما أننا نرى في الخطوط العمودية والأفقية علامات توازن أكيدة فمن الطبيعي إذن أن تشارك هذه الخطوط في الفكرة التي كونها عن بناء ما يخضع ، حصراً ، لقوانين الثقل ، وعليه فإننا نلاحظ في



الحصاد

من اشكال الضغط يستبد بنا ، انه محيط بلا
او كسجين ، فاللون عينا يحاول ان يصير عسبا او سماء
او قبة جرس ، فالكمل ممجون بالمادة نفسها ، ما الذي
يبرز ذلك يا ترى ؟ . كنا قد راينا ان (فان غوغ) يريد
ان يبعث فينا ، من خلال هذه الاشكال ، الاحساس
بالعضوي ، كما ان معالجته للالوان تصفي على الاشياء
صفة الجسد الحي ، وكأننا بلوحة (فان غوغ) تلقي
الشيء المرسوم لتضعنا وجها لوجه بحضرة كائن ما ،
وتلك حقيقة لا يمكن تجاهلها ، انها دراما بيد اننا لانرى
فيها الا الضحية ، ان قوى شريرة تعذبها لكننا نجهل
كل شيء عنها ، ان فنانا لا يكشف عن الشر ولا عن
اي شكل من اشكاله ، انه يدعنا ، بكل بساطة ، نشعر
بوجوده في جسم الكنيسة .

وترافق المشهد اضاءة تزيد من قسوته ، عند
رؤيتنا لحزمة الضوء في اسفل الكنيسة ، نعتقد انها
صادرة عن الجهة اليمنى في الاعلى ، لكن هذا غير
صحيح ، فالسماء هي ايضا زرقاء كفيمة ، ومظلمة
باحكام في طرفيها ، وليس ثمة اشارة لظل فوق البناء ،
وانما ضوء خيالي ليس له اصل في الطبيعة ، فاذا ما

الصورة الضوئية ، ان الزمن قد شوه ، الى حد ما ،
الخطوط العمودية والافقية : صدر الكنيسة ينحرف
قليلا نحو اليمين ، وتنحرف قبة الجرس نحو اليسار
ومستوى السقف قد تشوه وتبدل ، ومع ذلك ، حذار
من الوقوع في الخطأ ، فعلى الرغم من هذه التشوهات
والانحرافات (المحاور منحرفة ولكن لا انحناء فيها)
ما زال الانطباع العام يوحي بتوازن مادي في الكتلة
المعمارية ، اما في اللوحة ، فالامر مختلف ،
اذ توحى المحاور بانها لا تتعرض للانحناء
فحسب بل للالتواء ايضا فيفمرنا انطباع اننا في حضرة
بنية تتصف ببعض المرونة ، كما الجهاز العضوي مثلا ،
والى تأثير الخطوط ينضم التأثير الناجم عن المحاور
ويعملان في اتجاه واحد ، فتولد لدينا فكرة كتلة حية
تخضع للتعذيب وتتالم ، وتكف الكنيسة عن كونها كتلة
من الحجارة لتفدو ، شيئا فشيئا ، جسدا مع كل
ما يحتويه من الم ، او ربما روحا .

قد يبدو غريبا ان تسهم الالوان ايضا في هذه
(الانسنة) صحيح ان فان غوغ قد فكر بذلك عامدا ،
ويشهد على ذلك ما كان يكرره مرارا [لقد سميت
للتعبير باللونين الاحمر والاخضر عن اهواء
الانسانية الفظيعة] . ولكن علينا هنا ايضا ان نحذر
ونحترس ، فالنوايا المبهمة في تناول الجميع ،
والاهمية كل الاهمية تكمن في تحقيق هذه التطلعات في
نتاج فني .

ولكي نبدا في توضيح ذلك علينا ان نلاحظ ان
(فان غوغ) لم يغير الوان الاشكال تغيرا جذريا :
فالسماء زرقاء وسقف الكنيسة احمر والزجاج ازرق
والعشب اخضر ، الا انه وان تقيد ، اجمالا ، بدرجات
الالوان وشدها ، فذلك لتحافظ الوانه ، على ما في
الطبيعة من درجات لونية .

تفرد هذه الالوان ، قبل كل شيء ، بتجانسها ،
فسواء اقترشت السماء او تعرضت بقعا متوترة ،
على الطريق او على العشب ، تكف ، بالفعل ، ان تقتصر
مهمتها على ايقاظ احساسنا بالمواد المختلفة :

— [السماء بلا شفافية بل لا رقة فيها ولا خفة ،
والعشب فقد لدانته ، حتى الحجارة فقدت صلابتها ،
فبدلا من ان تتمثل الالوان الشيء وتتكيف معه نراها
تفرض ماهيتها الخاصة عليه فتغلفه وتمجنه] ، وعليه
فان هذه الماهية تظهر للعين الكثافة نفسها ، اينما حلت
دونما اعتبار للوسط او المكان الذي تشغله ، سواء
كان هذا المكان سماء او ارضا او طريقا او عسبا ، وكما
ان اللون لا يتغير مع تغير طبيعة الاشياء او الوسط
كذلك فانه لا يتغير مع تغير الضوء ، وكما ان انعدام
ظل الكنيسة يحرم الحجم من التجسد كذلك فان
الهواء المضغوط بدوره ، يمنع عنها التنفس ، ان شكلا



فان غوغ ... بريشته

تصوير الطبيعة وتمثيلها ، لتسليط الضوء على مخيلة الفنان ، وإبرازها فتغدو اللوحة انعكاسا لها . تبدو اللوحة ، للوهلة الاولى ، صورة مطابقة للنموذج ، وهذا بالتجديد ما يفجأنا ، اذ اننا ، بنظرة سريعة ، ندرك وجود التفاصيل فيها ، لكن الفنان قد أجرى عليها جميعا تبديلا وتحويرا فها هو يغير اولا موقع المحيط والوسط لتكف الكنيسة عن كونها واقعا جغرافيا ، ولكي يحدد كل من القلق والالم مع الكنيسة في اللوحة ، ولكي تخفي الاشكال تحت مظهرها العادي ضروبا عدة من الاحاسيس والافكار والتطلعات ، ومظهرا جديدا ، اي قوانين جديدة تتحكم بقسماتها وخطوطها ، وهذا ما دعانا للاعتماد بحديثنا على الخيالي حتى ولو تعلق الامر بالالوان ، وعلى الرغم من تقييد فان غوغ بدرجات الوان الاشياء فقد أرجعها الى الرئيس والسائد منها [الازرق والاحمر والاخضر] واضفي عليها حدة وكثافة مؤثرتين بلا افتعال او صراخ ، ففناننا لا يتكلف التأثير بل يركز حوله الظروف المساعدة ، وبفضل هذا التحوير المنظم والبصير نتواصل مع قلق الفنان وآلامه، اي اننا لا نتواصل معه من طريق تصويره للعذاب وانما

أمعنا النظر فيه نلاحظ ان السماء قد حيكت حياكة متراصة ترق قليلا في بعض انحاءها ، الا انها تحتوي ، في الاعلى ، من الجهة اليمنى وكذلك في الجهة اليسرى، على طبقات لونية كثيفة وداكنة ، قريبة من اللون الاسود ، على شغل مخالب ودوائر محرفة ، والشمس لا تبدى الا من خلال الظل وعلى شكل ارتجافات مادة كلسية محترقة ، شمس سوداء وأشعة باهتة وسحابة خرنوبية ، ولكن ما أمر الظل في اسفل الكنيسة ؟ انه كالامواج العاتية ، مداج مثلها ، يحتل طرفي اللوحة ، وفي تشكيلة لجهة افقية تمتد حتى منتصف المرج نشعر وكأن ما تبقى من الارض لا يشارك في هذه الدراما او لا يشارك ، على الاقل ، بالقوة نفسها ، وكان على الكنيسة فريسة العذاب والالام ، ان تستمر في معاناتها للوحدة والعزلة وتقدم نفسها للموت ، فليس ثمة اية اشارة من الاعلى ولا اي تذكير من الاسفل ، ولم يستخدم الضوء قط لا في تشكيل الاشياء ، ولا في التذكير بمادتها ولا في تحديد موقعها ، وانما يرمي للتأثير بنفسه ، وبشكل مباشر كرمز ودلالة ، وبانفصال الضوء عن استخدامه الاعتيادي مع الالوان تنقطع العلاقات مع



جسر وعربة

المثلث بينما يشغل الطريق الضعف ، ويتجاوب مع هذا المثلث كل من الرسم العام للكنيسة والجوانب المتعددة لصدر الكنيسة ، ان كل شكل من اشكال الارتكاز يقدم لنا شكلا هندسيا بسيطا ، فالى ذلك يعود اذن احساسنا بالنظام ، الا ان الفنان ، على العكس من ذلك ، قد استفاد من هذا النظام المسطح لكي يبرز بشكل افضل تمزق الكنيسة ، فلم يعد محيط الاشكال غير منتظم فحسب بل تشوه شكلها الداخلي ايضا : لقد تشوهت وانحرفت محاور المثلثات برمتها ، وعلاوة على ذلك ، فان الاشكال لم ينتظم الواحد منها بجانب الآخر من الناحية الهندسية ، اذ كان (فان غوغ) يجهد ، عمدا ، للتأكيد على وجهتها المختلفة من جهة ، وبعث الحركة فيها من جهة ثانية ، سواء كان ذلك بواسطة الاتجاه المعاكس أو بواسطة الاتجاهات المتنوعة ويفدو هيكل الكنيسة الراسخ ، تبعا لما كانت عليه اشكال الارتكاز في لوحة (فان غوغ) بناء مخلوع الفاصل ، ويتشوه على مراه منا كل عنصر من عناصره .

وتبرز هذا الطابع وتشدد عليه الطريقة التي يعالج بها الفنان معجون الالوان ، فعلى العكس من انطباع النظرة الاولى نلاحظ ان الالوان تتموضع على القماش طبقات رقيقة وشفافة وبخاصة على الزجاج والعشب والسماء ، ولا تزداد سماكته الا في بعض الاماكن المتفرقة : على السقف والازهار وسحب الشمس السود ، لكن احساسنا بالسماكة يزداد لاستعماله اللون على شكل

من خلال وهج فنه واشراقه .
ومع ارباسك يحدد محيط الكنيسة بخط سديمي ، تندمج ، مثل عروق متوترة ، خطوط القوى التي تشكلها اضلاع البناء ، وتخضع الخطوط جميعها لتيارات متصارعة يبدو انها لن تخرج معافاة من محتتها مما يمنحنا انطباعا بالتمزق ، فتتصب الكنيسة بشرايينها الحية وقامتها الدامية وقد تقطعت اوصالها .
(لا جدوى من ملاحظة ان الصورة الضوئية لا تحتوي شيئا من ذلك) ، وفي اقصى درجات توترها تتحطم الكنيسة وتتكرر ، وفي تصدعها هذا نشارك نحن حتى يفدو عذابا الكنيسة عذابنا ويحتل مكانا في لحمنا .

وتتجسد هذه المشاركة بلمسة فرشاته ، تلك اللمسة الهامة دائما في أعمال (فان غوغ) الا ان هذه الاهمية غدت أساسية هنا . انظر كيف تتجلى وجهة الطريق ، ولا سيما حركته بواسطة سلسلة من البقع المستطيلة المتوضعة جنباً الى جنب ، ولكي يخفف من وقع العمق الذي ينجم عن الطريق بفرعيه واللذين يضيقان بالتدرج استخدام (فان غوغ) بقعا لونية تحتفظ بشكل ملموس بالابعاد نفسها ، وبالقيمة اللونية نفسها ، ايا كان مكانها على اللوحة ، ويتناقص الاحساس بالبعد وتبرز الكنيسة في مقدمة اللوحة ، فيحدث ما يحدث وكأنما زج بنا عمدا لتكون فريسة آلامها ولا نستطيع منها فكاكا .

اما الازهار فقد صورها الفنان بقعا لونية باللونين الابيض أو الاصفر .

وفيما اذا نظرنا اليها عن قرب لرأينا انها ، بالاضافة الى عدم ترابطها ، تتباين مع العشب مشكلة معه حركة مختلفة الاتجاه فتستعري انتباهنا الى انفصال العناصر والى تصدعها الداخلي في آن واحد معا .

ونتلمس ، باقترابنا من الكنيسة ، اختلاف اللمسة ، فلم تعد اللمسات هنا عديمة الشكل او هندسية كما رأيناها في الازهار والارض ، بل شرعت بالتلوي مثل تجمهر اليرقانات الهائل ، وانصاعت اللمسة (غير المنتظمة) لارادة الفنان التعبيرية ، ما ان اتصلت بالكنيسة حتى حولت نفسها الى شكل عضوي ، وعليه فلا علاقة لنا بصورة كنيسة منهار بل بمشاركتنا للضحية في آلامها ، اننا نلعب انفسنا بانفسنا لكن استخدام الوسائل التشكيلية ، وهذا ما يجب تأكيده ، هو وحده موضوع بحثنا .

ومع ذلك فان احترام هذا المطلب الاساسي هو الذي يمنح اللوحة صفة العمل الفني ، ن بناء اللوحة يبدو اجمالا ، بسيطا : فالارض تحتل ثلث الطول ، والكنيسة الثلثين الباقيين ، ويرسم المرج ما يشبه

رئيسيتان ، وكما جرت العادة في حالات مماثلة فان هذه الفلاحة تفيد ، قبل كل شيء ، كمقياس لتحديد ابعاد الاشكال في اللوحة ، فمن الممكن أن تقدر ارتفاع الكنيسة بمقارنته مع طول الفلاحة ، الا أننا نرتاب في أن هذا الدور لا يعدو دورا ثانويا ، فبالمقارنة مع نسب وأشكال الكنيسة (وهذا هو دور الفلاحة الحقيقي) ، تمنحنا الفلاحة احساسا بكائن صغير الا انه كائن كامل وسليم لا يكتثر بالمأساة التي تدور حوله ، ان عظمة هذه المرأة تكمن في عزلتها التي تجهلها ، وكما الحال في السينما ، انها تضعنا على مسافة من الاحتضار الذي يجري من حولنا .

بماذا نختم حديثنا ؟ هل نتحدث عن (فان غوغ) الذي افضى بسريرة نفسه قبل مماته ؟ ربما يكون ذلك ، الا ان ما بهما ليس معرفة الظروف التي احاطت بجنونه او ببؤسه وشقائه ، بل كيفية نجاحه في أن يقوم بعمله كفنان ، ويترك لنا ماترك من آثار فنية على الرغم من شقائه وجنونه ، مع اتصاله بكنيسة (اوفير) اتقنت مخيلته وتحركت بتأثر فرشاته ، فصورها بدقة داخلها الوسواس ، فلم يفعل اي شيء مما يستحيل علينا اتهمه بانعدام الدقة والامانة ، الا ان طريقة (فان غوغ) تذهب باللوحه بعيدا عن النموذج ، وتتجاوزها مهما بلغت هذه الدقة في التفاصيل ، وتدخل كنيسة فان غوغ ، المنتزعة من مكانها في القرية ، عالما آخر مختلفا ، منها هي السماء تغدو بلون الرصاص ومادته ، وهامي الارض تثور وترتفع ، وهامي الكنيسة بحجارتها وزجاجها وواجهاتها تصير كائنا حيا يضفيه الالم ويمزقه ، فيملأ الصياح المدى بقلق عاجز ، لقد بلغت الروح المنعزلة ، ذروتها القصوى ، ويدفعنا احساسنا بالضحية وقد وقعت في الشرك تلفظ انفاسها الى الاعتقاد بان (فان غوغ) يصور نهايته هو دون غيره ، وانه يصور بأسلوبه الخاص رواية جديدة ابتكرها بنفسه لمشهد آلام المسيح وصلبه .

ولكن بدلا من أن ننهي حديثنا بالاستسلام والخضوع لصورة واحدة ، علينا أن نعجب بفناننا لانه منحنا الحافز ، بما في فنه من قوة ، لنكتشف في هذه اللوحة العديد العديد من الصور التي تجسد استنزاف الضحية بالآلم والعذاب .

عند (فان غوغ) لم يعد الضيق والآلم صرخة نسمعها ، ففي لوحته يتجسد الحصر على مرأى منا ومن ثم يستحوذ على كيائنا ، وهكذا يكشف لنا الفنان ، فيما وراء الله الذاتي ، آلام الآخرين جميعا ، فمن خلاله نستطيع تحمل الآلم ، بتحويله مع (فان غوغ) وفي ذروة امتلاء المعرفة وكمالها الى عمل فني ، وبعيدا عن الصخب والضجيج فان هذه الصرخة تنتمي الى شرطنا الانساني .



زوارق في الرون

التواءات ، في حين أن انتشارها على شكل مساحات يمنحنا ، على العكس من ذلك احساسا برققتها ، وهكذا فان اختلاف المعجونة وتنويعاتها تقودنا ، دونما توقع ، نحو الايقاع .

يتجلى الايقاع بالفعل بواسطة الحركة وتنويعات كثافة الالوان - [ازرق الزجاج الزاهي المتناوب مع رمادي الجدران المخضر ، وبقع الورود الفاتحة المتناوبة مع الظل في اسفل الكنيسة] ، والحركة السريعة لهذا التموج وعلاقتها مع حركة الطريق البطيئة والمنظمة ، السكون النسبي لجوانب السقف وعلاقته مع زحف اضلاع الكنيسة ، مصدر للطاقة تصدر عنه المادة الملونة وتتجلى على شكل شحنات يقوم الايقاع بتنظيمها كالنبضات .

وما هو موقع المرأة المرئية من الخلف ؟ فلنقترب منها ونمعن النظر فيها ، المحيط مرسوم بخطوط عريضة ، التنورة مصورة باللونين الازرق والاخضر ، القميص يكاد يصطبغ باللون الازرق الخفيف ، اما الرأس فانه خال من أي لون وامازراه هو لون القماش ، وكنا قد لاحظنا سابقا أن الفلاحة تمشي (ترفع ساقها اليمنى) الا أنها تبدو ، بتأثير غريب ، بلا حراك ، في حين أن الاشكال الأخرى ، الأرض والكنيسة والسماء ، على العكس من ذلك ، تخضع لاهوال صدمة غامضة ، وهل علينا أن نفكر بان (فان غوغ) قد وضع في هذا المكان شخصا ثانويا أم انه يقصد به علامة جمالية ؟ لا ، بالطبع ، فقد كان للفلاحة ، بالنسبة للفنان مهمتان

من هو غرونوالد ؟

انه شخصية غامضة عاش على ما يبدو في القرن الخامس عشر ، عصر النهضة الالمانية والايطالية ، وعصر حركة الاصلاح الديني التي قادها مارتن لوتر ، ذلك الرجل الذي تمرد على (الاكليروس) ورفض بيع صكوك الغفران (اي بيع اجزاء من الجنة) ، وقد حار الباحثون في تحديد تاريخ ميلاد (غرونوالد) ووفاته بالضبط ، فمن قائل انه من مواليد عام (١٤٤٨) الى آخر انه من مواليد (١٤٧٠) كذلك اختلفت المعاجم والموسوعات في تحديد تاريخ ميلاده وموته ، فقاموس اللاروس الفرنسي قال : [انه رسام الماني عاش بين عام (١٤٧٥) و (١٥٢٩) وان رسومه واقعية جدا تأخذ بمجامع القلوب ، واكثرها في متحف كولمار] . في حين ان الموسوعة الاميركية اشارت الى انه [من مواليد (١٤٨٠) وانه توفي في عام (١٥٣٠) م ، وانه مصور الماني للموضوعات الدينية ، امتاز بتصوير الام السيد المسيح بأسلوب فني واقعي درامي] .

هذا ، ومعلوم ان رجال الفن والتصوير منذ القرون الوسطى وعصر النهضة وحتى اواخر القرن الثامن عشر ظلوا مسخرين لخدمة الكنيسة واغراضها ، وكانت الموضوعات الدينية هي الموضوعات الوحيدة تقريبا التي يتناولونها ، اما الافئذ منهم فكانوا يصبرون من خلال هذه الموضوعات عن اشياء كامنة في نفوسهم ، بشكل او بآخر ، وكان كل فنان منهم متأثرا - على حده - ببيئته وافكار عصره ، فالفنان الفلورنسي مثلا كان يصور المسيح او العذراء او القديسين وسواهم على شكل (فلورنسي) بحت ، ويسبغ عليهم مظاهر تنبع من البيئة الايطالية ، وكذلك كان يفعل الفنانون الالمان والفرنسيون وسواهم ، كل يطبع المسيح وصحبه بطابع محيطه واقليمه ، وهنا اذكر مصداقا لهذا القول ان احد الفنانين البدائيين من قبيلة زنجية تنصرت على يد احد المبشرين قد صور المسيح على هيئة زنجي ! ، كما ان الرئيس الفرنسي (بوس) لما نظر الى صورة العذراء « الالمانية » التي رسمها (غرونوالد) هز راسه عجبا وتلفت الى من حوله ، وقال : [ان هذه الصورة لا تعجبني ابدا ... انها قاسية لا جمال فيها فاين منها صورة العذراء الباريسية الحلوة] ؟!

هذا ، ومعلوم كذلك ان المسيحية لما دخلت اوربا ، دخلتها بصفائها وهي تحمل شعار الخلاص والمحبة والسلام ، ولكن بعد ان استتب لها الامر ، وتنصر الاباطرة والامراء الاقطاعيون كان طبيعيا ان تأخذ شكل

غرونوالد

مُصَوِّرُ مَسِيحِ الْفُقَرَاءِ وَالْمَسَاكِينِ

ترجمة واعداد : بشير فنيصة

- [منذ سنوات وانا اعمل جادا في البحث والتنقيب عن المغمورين من الادباء والكتاب والفنانين والمنسيين منهم ، وقد علمت فيما بعد ان صديقنا الشاعر الكبير عمر ابو ريشة قد انتابته مثل هذه الهواية بعد احالته على التقاعد فاكشف العديد من الشعراء المغمورين وخرج على الناس بايات من عيون شعرهم المنسي ، وهكذا التقينا على صعيد واحد في هذا المجال ، فتجمع لدى مخطوط كبير من الكتب والاوراق المنسية كما تجمع لدى ابو ريشة كراس من الشعر المنسي . في مضمار الفن كنت اجهل كل شيء عن « غرونوالد » ذلك الرسام الالمانى القد المنسي ، فقد طفت شهرة « دور » احد معاصريه على من سواه ومعلوم ان دور هذا من عباقرة الفن الالمانى ، فني بخياله وسعة علمه ويقال ان داغينشي نفسه قد تأثر به الى ابعد حد ويشاء حسن الطالع ان يسعفني بما اصبو اليه ، فيبعث الي الاستاذ طارق الشريف ، رئيس تحرير الحياة التشكيلية بمجلد اصدرته مؤخرا دار فلاماريون الباريسية بالالوان الطبيعية يحمل عنوان « غرونوالد » ويتضمن لمحات عن سيرته ومجموعة كاملة لاعماله] .

وكان من المحتمل أن يستنتج مثل هؤلاء الباحثين أن (غرونوالد) من جماعة القرون الوسطى بسبب اختفاء كل أثر يمس المقدسات الدينية أو (يدنسها) من أعماله العديدة ، سواء أكان منها الأعمال التجريدية أو (الدهرية) كما يسمون .

ولكن هل كانت جميع تحف (غرونوالد) خالية حقاً من كل ما يمس المقدسات أو يدنسها كما كانوا يصفون ؟ على الرغم من أنه كان يعمل تحت كنف الكنيسة وتحت رعاية الاساقفة والأمراء في ألمانيا .

أن رسومه ونقوشه كلها (دينية) وهي تدل على أنه كان من الاتقياء الورعين الذين ينعكس تقاهم وورعهم على فنهم ، وهذا ما انتهى إليه أهل الفن حوالي عام ١٥٠٠ م .

كان ورعهم يحول بينهم وبين الانطلاق الى آفاق جديدة تتجاوز الالتزام الديني ، ولهذا لم يخرج (غرونوالد) في جميع مواضيعه عن النطاق الديني ، ولا عجب في ذلك فقد ظل بعده الكثير من الفنانين يعملون تحت أمرة الاحبار والهيئات الدينية حتى أواخر القرن الثامن عشر ، وفي ظل عهود تميزت بالمعارضة الشديدة الصارمة القاسية لحركة الإصلاح الديني ، وهم بذلك يحذون حذو أقرانهم في القرون الوسطى .

ومع ذلك ، فلا شيء يحدو بنا الى الظن أن (غرونوالد) لم يكن يساير حركة التطور وموجة الإصلاح الديني في بلده الألماني ، وفي عصره بالذات ، فيعتمد الى إبراز بعض الرموز التي تنبئ بما كان يعمور في داخله من ثورة واضطراب .

لا شيء يثير الاهتمام في تحف غرونوالد أكثر من لوحات (الصلب) ، فمن أجل واحدة من تلك اللوحات - ولعلها أعظم لوحاته قدراً - كرس (هيوسمان) بحثاً جريئاً حاول من خلاله الكشف عما في أسلوب هذه اللوحة من ثنايا والتواءات ومبالغات ، وإبراز القوة العجيبة في النموذج ، إذ لم يسبق لأي فنان أن ذهب بعيداً في تصوير الفزع والرعب الى هذا الحد الذي ذهب إليه (غرونوالد) وما من أحد مثله أظهر مثل هذا الوجد ، والشفف في تمثيل وتحليل وتهويل العذاب .

لقد تمكن (هيوسمان) من إعطائنا نسخة تشكيلية على جانب كبير من القناعة بالرؤى التي تخلب الأبواب ، وتسيطر على العقول في خلال عشرين سادهما الخيال الصوفي المتوثب ، والاعتقاد بإمكان التمثل بحياة القديسة « بريجيت » (١) وفي آلام السيد المسيح .



غرونوالد ... لوحة لفتاة تكشف واقعيته

المؤسسات ، وأن تتدرج شيئاً فشيئاً في سلم المراتب ، وأن تعلق بها الكثير من الطقوس الوثنية التي كانت سائدة آنذاك . وهذا ما أقر به المؤرخون والباحثون .

ومن هذا المنطلق بدأ الفن المسيحي يلعب دوره البارز في تلك العصور ، وكان صاحبنا (غرونوالد) من جملة أولئك الفنانين ومن أشدهم تأثراً بالآلام المسيح حتى بلغ به هذا التأثير حد [الهوس] كما استقرا ذلك النقاد المعاصرون من صوره وحفره ، وحسب بعضهم أن صوره المتفردة في بؤسها وكآبتها وبشاعتها كانها تعبر عن آلام شعبه وعذابه وبؤسه آنذاك .

وفي هذا السياق جاء في مقال للكاتب الإيطالي (بير فيسيه) ما يلي :

- [... لا يمكننا الجزم بشكل قاطع أن (غرونوالد) كان ينتمي الى مدارس القرون الوسطى لمجرد أن صوره تميزت بروحية فائقة ، كما لا يمكننا الجزم في الوقت نفسه أنه كان ينتمي الى عصر النهضة] ولذلك فقد اختلط الأمر على المؤرخين والباحثين القدامى السابقين في أحوال تلك العهود الذين كانت تتنازعهم أيديولوجيات معينة تسيطر على أفكارهم وأساليب بحثهم وتدقيقهم ، وتحول بينهم وبين الاقتراب من جوهر الأشياء ، ولهذا جاءت مطالعاتهم تجافي الوقائع التاريخية الثابتة والحقائق العلمية .

(١) بريجيت ابنة أمير سويدي ترهبت بعد أن أنجبت ٨ أطفال

ولها رؤى غريبة وأنشأت جماعة البريجيتين .



جزء من لوحة لغرونوالد

مهما يكن من أمر ، فمن الملاحظ من اعمال غرونوالد انه لم يكن على جهل بقواعد الرسم والمنظور ، ولا بمدى تناسب الاجسام ، وهذا ما حدا ببعض الباحثين الى تأكيد تصنعه بالفن الفلورنسي ، وذهب بعضهم الآخر الى ان فنه اقرب ما يكون الى فن « فان ايك » المعروف في نهاية القرن الخامس عشر ، وانه قد تأثر كذلك بأعمال « سلوتر » تلك الاعمال التي اثارت فيه روح الحركة ، ومشاعر القوة في التشكيل المنحوت كما يبدو ذلك واضحا في اوجه لوحة (الصلب) .

كل ذلك لا يتعدى ابواب الافتراضات المعرضة في كل وقت ولا ريب الى النقد .

بيد انه مهما قيل في فن (غرونوالد) ، فان الواقعة الوحيدة التي يمكننا الاخذ بها هي : ان ثقافته الفنية الرائعة وجدت من تلفت اليه الانظار اخيرا ، فدخلت في تاريخ الفن على الرغم من مخالفة الاكليروس لها ، الذي تنكر لها آنذاك ولم يشأ لها الانتشار ، ولم يشأ ان يكون لها غد !

هنا بعض ما قاله بير فيسييه في (غرونوالد) ونستطيع بعدئذ ان نستخلص من اقوال النقاد الباحثين في سيرته ، وفنه ان الرجل كان منطويا على نفسه ، ولا سيما ان المعلومات حول تاريخ حياته كانت ضئيلة جدا ، وكان على ما يبدو غير متجانس مع سادة عصره ،

هذا ، وعلى الرغم من أن رسامي عصر النهضة في القرنين الخامس عشر والسادس عشر قد خرجوا على المألوف في التصوير الديني ، واسبغوا عليه جمالية مثالية ، رسخت في الازهان وسط تقلبات الاجواء الفكرية آنذاك ، الا ان الطريقة الدينية التقليدية في التصوير والحفر ظلت واضحة المعالم كالسابق في الايقونات والنقوش الاخرى التي تمثل آلام المسيح ، وآلام البشرية بشخص الابن ، ابن الانسان .

ان الذهنية الدينية ، واشكال التقى والورع ، لم تتطور بذات المستوى ، وعلى نفس الايقاع الذي بلغته الاساليب المستجدة في التصوير .

ونحن لا نزعم هنا ان الاسلوب في لوحة ما لا علاقة له بالمحتوى الروحي [على عكس ما خيل الى « بهلنغ »] ففصل هذه الصلة عندما نسب الى غرونوالد التصافه بعقلية القرون الوسطى وذلك بسبب ما قدمه من صور ذات سمات ترقى الى تلك القرون [الا أن هذه العلاقات تبدو بشكل واضح كثيرة التعقيد ، متقلبة لا تستقر على قرار ، بين بين ، ولو أنها لا تنقص شيئا من شأن اصحابها .

على الرغم من ان اعمال (غرونوالد) تتشابه في بعض الواجهه باعمال (دور) وباعمال رفائيل الرائعة المعروفة باسم (التجلي الرباني)

الى جانب تأثيره بروح عصره ، فان هذا لا يكفي وحده لوصف اعماله بدقة ، ولتحديد هويتها ، فاسلوبه يتميز كذلك بطابعه الشخصي جدا ، ذي التشكيل التجريدي المفر ، وبشكل يختلف اختلافا بينا عن اسلوب دور الذي يستطيع اي كان الاستدلال عليه .

وان البحث في حالة (غرونوالد) معقد جدا ، ودقيق جدا ، فثمة فوارق كثيرة بينه وبين انداده ، يجب ان تؤخذ بعين الاعتبار ، ذلك اننا نجد الظل في تشكيله الاولي لم يتبدد ، وهناك نظرية اخرى طرحها كل من (بوخارد) و (ماير) وايدها (موسير) عام (١٩٢٠) تقول بان فن (غرونوالد) ما هو الا نتاج لتقليد محلي ضيق مثله في ذلك مثل اي فن اقليمي موغل في القدم ومرتببط بأرضية رومانسية ، ومعتقدات واساطير لا تمت الى العلم بصلة .

اما مراحل التطور التي مر بها فن (غرونوالد) فظلت حتى الآن غير واضحة (والدليل على ذلك اننا لم نتمكن حتى اليوم من تحديد تاريخ معين لصنع لوحة الصليب الموجودة في متحف واشنطن ولو على وجه التقريب) كما لا نستطيع الاعتماد على تاريخ اية لوحة من لوحاته لتحديد مرحلة اسفاره وتنقلاته الى خارج اقليمه ، او الاخذ بصحة افتراض بعضهم من أنه تعرف على لوحات « بوسج » وأنه تأثر بأعمال « مملنغ » ، او انه تتلمذ على اعلام المدرسة الايطالية .



تفصيل آخر من اللوحة .



تفصيل لنفس اللوحة

لفز غرونوالد

وجاء في تعليق آخر من هذا المجلد يتناول (لفرز غرونوالد) ما يلي :

- [ظلت سيرة (غرونوالد) الذاتية غامضة ، محاطة بكثير من التقولات أكثر من قرن ونصف القرن ، وقد نسب بعضهم العديد من أعماله الى دور وكراناخ وسواهما من كبار الرسامين الالمان ، كما ظل الكثيرون يجهلون اسمه الحقيقي ، فسماه (ساندرا) بطريق الخطأ (غرونوالد) وكذلك ظل مكان ولادته وتاريخها مجهولين رغم البحث الطويل الذي قام به المؤرخون والباحثون كامثال شميدت عام (١٩١١) وزويغ عام (١٩٣٨) وكهل عام (١٩٦٤) وريكنبرغ عام (١٩٧١) وحتى يومنا هذا لا يزال غرونوالد يجمع ما بين شخصيتين مزدوجتين انصهرتا في هذا الاسم ، الامر الذي زادنا حيرة فيما يتعلق بهويته الحقيقية ، اذ اطلق عليه الاسم الاول (ميستير ماتياس) كرسام عرف بين (١٤٨٠) و (١٤٩٠) في (اشافنبيرغ) من اعمال مقاطعة (بافاريا) حيث كان له معمل للرسم والحفر ، وكذلك علم انه قام في تلك المدينة بتنفيذ عدة اعمال فنية من رسم وحفر في مستشفى سانت اليزابت ،

ومع ذلك فقد وصفه « فلانشتون » - احد معاصريه - [بأنه يأتي في الدرجة الثانية بعد دور ، ووصف دوره بالدور الوسيط بين التسامي في التصوير والاتضاع ، وذلك انه لم يبلغ ما بلغه دور من التسامي ، ولم يصل الى ما وصل اليه « كراناخ » من تبسيط (وقتي) في أعماله [الامر الذي يدل على ان (فلانشتون) هذا كان على معرفة شخصية به وبمعاصريه من اعلام عصر النهضة الالماني .

وهكذا يتضح لنا ان غرونوالد لم يظهر كعلم من اعلام الفن الالماني الا في عام (١٩٢٠) ، اي بعد الحرب العالمية الاولى ، عندما عرضت بعض لوحاته في معرض الانطباعيين في ميونيخ ، حتى ان (نولده) صرح آنذاك (ان غرونوالد هو أقوى من جميع الرسامين) ، ثم تبع هذا التصريح فيض من المقالات والكتابات النقدية والادبية ، وكلها تشيد بأعمال هذا الفنان المنسي الذي اكتشف فنه على بعض حقيقته بعد مضي عصور على موته .

وتحدث عنه بعد ذلك (هيوسمان) فمجد تلك الروح الصوفية عنده ، وتلك السمات الرمزية في تحفه ، واعتبره أول من أبدع الشاعرية الفنية في اواخر القرن الوسيط .

من القرن العشرين ، تناولت حياة (غرونوالد) وفنه بالنقد والتقرير ، ولا ريب أن موقف مجلد (فلمازيون) قد بذل جهدا فائقا في جمعها وتدوينها على هذه الوتيرة من الإيجاز ، وحسن الأداء ، وحسب تسلسلها الزمني : في عام (١٥٣١) كتب المؤرخ ميلانشتون يشير من طرف خفي الى أعمال غرونوالد :

- [احتل ماتيئاس ويعني به (غرونوالد) مكانة مرموقة في ميدان الفن هي وسط بين دور الذي اصاب شهرة واسعة وتميز فنه بالخطوط المتناسكة جدا وبين (لوقا كراناخ) الذي استهر بخطوطه الخفيفة اللطيفة] .

وفي عام ١٥٧٥ قال (ب. جوبين) في كتابه (المدخل الى فن التصوير السليم) :

- [ان ماتيئاس اوشنابرغ ويعني به غرونوالد عرض في اسنهايم صورة ممتازة] .

وفي عام ١٥٩٦ جاء في رسالة بعث بها (رودلف الثاني) الى (البرخت فون فيونستنبيرغ) مؤرخة في ١٧ تموز من العام المذكور :

- [بلغنا انه يوجد في كنيسة الانطونيين في اسنهايم مذبح جميل الصنع ، تدل رسومه على مقدرة فنية فائقة لمعلم فنان ممتاز ٠٠٠] .

وفي عام ١٦٦٥ كتب الرحالة والمؤرخ الفرنسي (ب. دي مونكوني) في جرنال الرحلات ما يلي :

- [٠٠٠ ثمة مارتان اشافنبرغ - كذا - وجد في المانيا يفوق بفنه البرت دور الشهير ، ولكن احدا في فرنسا لم يكن ليعرفه] .

وفي عام ١٦٧٥ كتب ج. فون سندرارت الى اناديمية (توتش) يقول :

- [٠٠٠ ان (ماتيئوس غرونوالد) المعروف باسم (ماتيئوس اشافنبرغ) لا يضاهيه في فنه احد من عباقرة الفن في المانيا ، فهو على جانب عظيم من الاتقان في الرسم والتصوير ، وهو لا يقل شانا عن معاصريه من كبار الرسامين وافضلهم ، الا انه من المؤسف ان هذا الفنان الموهوب قد اهلل هو وتحفه الرائعة ، ودخل في زوايا النسيان العميق جدا ، حتى اني لم اتعرف على من يدلني على اقل المعلومات عن حياته ، سواء اكان ذلك عن طريق التدوين او الرواية المتناقلة] .
- [وعلى هذا ، ولكي القي بصيصا من الضوء على اعمال هذا الفنان المنسي ، وما تستحق من تقدير ، اود ان انشر - بتحفظ زائد - في هذه التذكرة كل ما استطعت جمعه بعد جهد من معلومات اكل الدهر عليها وشرب] .

وفي عام ١٨٣٥ قال الناقد (س. تيكوزي) :

[٠٠ كان غرونوالد فنانا متوسط الموهبة ، يرسم بأسلوب المصورين الهولانديين القدامى] .



المسيح كما صورته غرونوالد بواقعية

ولكنه بعد عام (١٤٦٠) اختفى من عالم الوجود دون ان يخلف وراءه اي اثر يدل عليه ، ومن جهة اخرى ثمة (ميستير ماتيئاس) عرف بانه نحات عاش بين (١٥٠٠) و (١٥٢٩) م في سيلجنستادت (بافاريا) وكذلك في اشافنبرغ ، بيد ان « كهل » و « شادرلر » قد عارضا عام (١٩٦٢) بحزم في وجود اي تشابه بين الشخصيتين المذكورتين اللتين قيل عنهما انهما شخصية واحدة] .

وبقي الجدل قائما مدة طويلة من الزمن بين الباحثين والناقدين عن حقيقة هذه الشخصية الفاضة ، وعن مولدها ونشأتها ، وحقيقة اسمها وكنيتها .
اما اسم (غرونوالد) الذي استقر عليه الرأي في نهاية المطاف فهو الاسم الذي اطلقه عليه لأول مرة « ستاندرات » عام ١٦٢٩ في طبعة هولندية نسبت الى « ابوكاليس غرونوالد » لانها كانت تحمل الرمز (M. G) ولكن ال M نسبت فيما بعد الى « ماتيئاس غرونغ » (كذا) .

قالوا في غرونوالد

اورد فيما يلي بعض المقتطفات من مقالات ومؤلفات نشرت منذ (عصر النهضة) وحتى هذا الزمن الاخير



فتاة في وضع معبر .



تفصيله من لوحة لغرونوالد

اطروحته يقول :

[ان آثار غرونوالد تدل على انه ما كان ليهتم برسمه قدر اهتمامه بالحركة وقوة التعبير ، اما الرسم التقليدي حسب القياسات والمواصفات والاحجام ، فلم يكن يشغل حيزا واسعا من تفكيره ، لذلك كانت تبدو معظم اشكاله في نظر اغلب الناس كرياضة مريضة ، ذات ملامح لا جمال فيها ولا تناسق ، ومع ذلك فقد كان لكل لوحة من لوحاته مبرراتها الفنية] .

وفي عام ١٩٢٠ قال (اي . ريو) في تحليله صور المذبح التي رسمها غرونوالد :

— [... ان المواضيع الدرامية القاسية التي وقع عليها اختيار غرونوالد تكشف في عمقها عن حساسية مرهقة ، كما ان الخشونة التي عمد اليها في اعماله المتعددة تدل على تحسس مرضي ، ان لم نقل عصائية التلذذ بالالام ، ذلك ان الواقعية التي التزم بها في تصوير جثة السيد المسيح على الصليب تنم عن قسوة وتعصب لم يلفهما الرسامون الاسبان انفسهم الذين عرفوا بانهم من اشد الفنانين قسوة وتعصبا في اعمالهم ، حتى ان رسوم (جوان فالدس ليل) الاندلسي ، وتماثيل النحاتين الآخرين لا تعد شيئا مذكورا بالنسبة لصوره التي تبعث في النفس الكراهية والفرع .

لقد ضحى غرونوالد بالتركيب ، والتخطيط واللون

وفي عام ١٨٤٧ كتب الناقد الالماني (بوركهارت)

يقول :

[... كان ماتيئاس غرونوالد الملقب باشافنبرغ احد اعلام الفن الكبار في عصره ، فهو يشبه في تذوقه دور الى حد بعيد ، وذلك بما يتمتع به من حرية وانطلاق في تطبيق مفاهيمه ، وفي رحابة رسومه ، انه يضاهي دور وهلين ، ان اشكاله تصج بالرؤى ، ووشيه غني بمضمونه ، والوانه قوية الوهج ، الامر الذي جعل لوحاته تتميز بالتشكيل الجريء في واقعيتها ذات المفزى السامي] .

وفي عام ١٨٩١ (اسهب ج . ك . هوسمان) في وصف لوحة الصلب التي ابدعها غرونوالد ، وأشار الى ما تنطق به من عذاب وآلام ودموع ودماء ، وهلع وشقاء ، وما تعبر عنه في مختلف اوضاعها عن بؤس البشرية جمعاء ، ثم قال قولاً جريئاً :

— [... ان مسيح غرونوالد المتوتر العضلات (كالمصاب بالكزاز) ، الدامي الاطراف ، المطاطي الراس ، ليس مسيح الاغنياء ، ولا يشبه بحال من الاحوال صور المسيح الاخرى التي رسمها غيره على شكل (ادونيس) او على شكل غلام جميل ذي صفائر شقراء وملامح ملائكية ، انه مسيح الفقراء] .

وفي عام ١٩١١ كتب (ه . آ . شميدت) في

لم يعبر (غرونوالد) من خلال أعماله عن اتزان هادئ ، ولا عن صحة وراحة بال واطمئنان .

لقد كانت اشكاله الفيزيكية طافحة بالتوترات والاهتزازات ذات الحركة النشطة جدا ، الا انها كانت كذلك على جانب عظيم من قوة البأس .

لم يكن (غرونوالد) يعبر شيئا عن الروح الجمالية التي كانت تسود عصر النهضة ، حتى ولا الطلاوة التي تميزت بها القوطية المتأخرة ، ولعل (هوسه) هذا هو الذي دفع به الى تصور المخلص على الصليب ، على تلك الصورة التي تنطق بأقصى انواع العذاب ، وأشد ألوان الآلام ، معبرا بذلك عن بؤس البشرية ، ولا ريب ان تلك الصورة الخارقة قد كلفته غالبا !] .

وفي عام ١٩٣٥ كتب ف. كنان في مقال له :
- [.. من وجهة النظر الفنية يعتبر غرونوالد بحق من اقوى الذين يعبرون عن الروح الالمانية ، ذلك ان المضمون الروحي عنده يحافظ دوما على أداء دور التراث القديم والدقيق ..

انه لا يلجم أبدا الاهواء والنزوات النفسية . وهو بتلاعبه في الالوان والانوار - على طريقته الخاصة - يعتبر كذلك من أقدر عباقرة الفن في عصره اذا لم نقل في جميع العصور ، لانه استطاع ان يحول الواقع الى رؤى ، وان يجعل من الصورة انعكاسا للنور الذي يخفق له الفؤاد ، وكل ذلك بفضل تناغم



شيخ في وضع مأسوي

ليظهر بأي ثمن كان شدة مراسه ويبرز توتراته الى اقصى حد .

كانت ألوانه غنية جدا ، وكان يتذوق بشكل ملحوظ التنعيم الصريح ، ويفذي اللون الأزرق لما وراء البحر ، واللون الأصفر البرتقالي ، والأزرقاني والذهبي ، ولكنه يؤثر الألوان الحمراء ، الفاقع منها والقاني والوردي .

- هذا ، ويبدو لنا ان (غرونوالد) قد سبق زمانه بعدة عصور في اكتشاف أصول الظلال ذات الألوان المنعكسة ، وتالق الألوان المتممة بما يفوق ما توصل اليه أهل الفن في عصرنا الحاضر .

لعل خير ما يوصف به هذا الفنان العبقرى بكلمة واحدة - دون الحط من قدره ولا ريب - أنه « مخلوق شاذ » .

وفي عام ١٩٣١ كتب (ج. دهبو) حول الفن الالمانى يقول :

- [اذا اعتبرنا ان (غرونوالد) ابن عصره ، وانه متلاحم به ، فهذا أمر صحيح ولا محيد عنه ، الا انه في الوقت نفسه ، يبدو لنا بعيدا جدا عن معاصريه ، وعن سلفه من أهل الفن .

صحيح ان الانسان لا يستطيع الانسلاخ عن عصره وبيئته انسلاخا كليا ، الا انه يستطيع ان يجدد وان يبدع شيئا ، وهكذا استطاع (غرونوالد) بما اوتي من قوة في الابداع (قوة تعتبر من اقوى ما شهدته تاريخ الفن) استطاع تجاوز الاسلوب القوطى المتأخر ، كما فعل صاحبه دورر ، غير انه اختط لنفسه سبيلا آخر .

لقد أهمل شأنه في عصر النهضة ، ولم يكن متخلفا عن هذا العصر ، الا انه قد تجاوزه الى حد ما ، ففي لوحاته - على النقيض تماما مما يظن - استخدم الاشكال الهندسية ، والزخارف الارضية المتألقة التي كان يميل اليها بشغف زائد ، وكان الخط المميز لغرونوالد الذي يبرز في بعض أعماله هو طابع التوتر في الفن القوطى المتأخر ، فبنية الاجسام والوشي عنده كانت تقفز وتتلوى وتتحطم وتتكرر كما هو الحال في الخطوط الهندسية المتألقة ، فتبرز للعيان كما لو ان رسومه كانت منتظمة حسب قوانين المعادلة المخالفة تماما لتلك التي كان متعارفا عليها في عصر النهضة الاباطلي .

ان حساسيته لم تكن مفرطة في القوة وحسب ، بل كانت على جانب كبير من الغرابة والشذوذ ، ولذلك فقد جرفته على غير هدى الى الجانب المظلم من الحياة ، نحو الشذوذ والهلع ، نحو هاوية الالم الذي لا يدرك كنهه ، نحو نزوة الالهام ، او دوامة الوجد فوق طاقة الانسان .

وفي عام ١٩٣٦ كذلك قال (ت . بورخارد) في كتابه
(ماتياس غرونوالد شخصيته ومآثره) :
[ان رسوم غرونوالد تنقلنا الى عالم مجهول ،
عجيب ، وتأسرنا بسحرها الخارق ، فالمعجزة في
اعماله انها توحى اليها بأن ذلك العالم المجهول ، غير
الطبيعي ، المليء بالاسرار ، هو عالم الواقع !
وما كان باستطاعة غرونوالد ان يبلغ هذه الدرجة
من العمق في التعبير لو انه اقتنع بوسائل التعبير
المجردة ، المتكلفة ، المصطنعة التي كانت تسود فن
العصر الوسيط] .

وفي عام ١٩٣٨ كتب (ف . ل . زيولج) في (سيرة
ماتياس غرونوالد) يقول :
[. . مع المعلم ماتياس نجد انفسنا امام شخصية
فذة . امام عبقرية قلما يوجد الدهر بمثلها بين حين
 وآخر . كيف اذن يمكننا الزعم بأن الاعمال الجمالية
لهذا الفنان يجب ان تكون محصورة في نطاق مدرسة
معينة ، او مذهب عصري] .

وفي عام ١٩٤٠ جاء في مقال لـ (ف . بيندر) :
[ان غرونوالد - بصرف النظر عن انه سيد
الالوان من غير منازع - فهو شاعر ضمنا ، اشبه ما
يكون بامبرانت ، اي انه كان شاعرا بالمعنى المجازي ،
وكذلك يمكن تشبيهه بموسيقي ، ولكن الروح
الشاعرية ، التي مكنته من التعبير عن خلجات النفس ،
هي التي رفعتة الى مستوى فني يفوق ما عداه .
لم يكن غرونوالد يتميز بالطابع الفني المهني ،
ولكنه كان يتميز بوحده وغربته عنا ، وان كان ليس
كذلك بالنسبة لاهل زمانه] .

وفي عام ١٩٤٣ جاء في سياق حديث (ت . بانوفسكي)
في كتابه (حياة دورر وفنه) ما يلي :
[. . كان غرونوالد مسيحيا صوفيا ، ولم
يعرف عنه شيء من الالحاد ، في حين ان دورر ، على
الرغم من ورعه وتقواه ، كان انسانيا بكل ما في هذه
الكلمة من معنى ، ولكن غرونوالد على الرغم من تفوقه
في التقنية الهيرليكية كان شاعرا ، بينما كان دورر
رجل علم على الرغم من خياله الواسع المتألق .
كان (غرونوالد) يولي النور واللون كل عنايته ،
في حين ان دورر كان جل اهتمامه منصبا على عملية
الخطوط والشكل] .

وفي عام ١٩٥٥ قال (اي . ديتمان) في مقاله :
[من المعلوم ان سلم الالوان لا يستقيم تماما الا
باعطاء الالوان قيمتها ، وبدهي ان غرونوالد قد احسن
صنعا في مجال اللون الرمزي التقليدي ، ولكنه على
الرغم من ذلك كله فقد اسبغ على الالوان نوعا من
المباداة الذاتية ، وفعالية جديدة ، وقد سخر ذلك
كله من اجل تعبير صادق يجعل الرؤيا حقيقية] .



تفصيل من لوحة يبرن دقة غرونوالد .

• حلو التمجعات بين الانوار والالوان]

وفي عام ١٩٣٦ قال ف . فرانفر :
[ان شهرة غرونوالد تكمن في اعماله التي تدل على
التعصب والالام . وفي الواقع كان الهامه يبلغ به حد
الوجد والمسرة الروحية ، وتظهر مسرته تلك جليلة
في صورته على منبح اسنهام (تجسد الابن والرب) .

غينسبورو

منافس رينولدز

ترجمة : ميسون هلسا

بعد مرور عدة سنوات في مسقط رأسه وفي حوالي عام (١٧٥٠) استقر (غينسبورو) في (ابسويتش) وهي مدينة هامة حيث أقام حتى عام (١٧٥٩) وفي نهاية ذلك العام ترك (ابسويتش) الى (باث) ينبوع المهمل للصراعات والنباض بالتشجيع ، وكان الوضع في مدينة (باث) أكثر روحانية منه في انكلترا الشرقية وعليه فان (غينسبورو) غير أسلوبه ، وكانت اللوحات الصغيرة الناعمة للوجوه القديمة في (سوفولك) قد أهملت لتأخذ مكانها اللوحات الطبيعية الكبرى ، ان الدراسة المتأنية للوحات (فان ديك) التي نستطيع مشاهدتها في هذه السلسلة نفسها ، تؤثر في حسابات الفنان الذي اغتنى وأخذ في الاتساع متجها ببطء نحو (الانطباعية) .

أقام (غينسبورو) في باث حتى عام (١٧٧٤) ولكن أسلوبا الجاذبية والسحر اللذين وضعنا في القمة بفضل عملاء تلك المدينة ، وخاصة في السنوات الاخيرة لاقامته ، اعطياه الفرصة لاقامة علاقات دائمة متكررة مع لندن ، حيث أقام معرضه الاول في عام (١٧٦١) في (مجتمع لندن للفنانين) وبعد سبعة أعوام أسست (الاكاديمية الملكية) فكان (غينسبورو) العضو الوحيد المؤسس فيها حيث أن مركز النشاط لم يكن في لندن ، اشترك في معارض الاكاديمية بشكل نظامي حتى عام (١٧٧٣) ، أما بعد ونتيجة للخلاف حول لوحاته امتنع عن اقامة المعارض لمدة ثلاث سنوات ، وفي صيف عام (١٧٧٤) استقر في لندن حيث عاش بقية أيامه ، فأنتهى خلافه مع الاكاديمية الملكية فأخذ باقامة المعارض ثانية في عام (١٧٧٧) أن طلبات (العائلة الملكية) ساهمت في تكريسه كمنافس وحيد حقاً لرينولدز في رسم اللوحات المعاصرة لهما ، في ذلك الوقت وبالرغم من الوضعية المضمونة له لم يكن (غينسبورو) ليكف عن السعي وراء انتصاراته ، ان الاعوام (١٧٨٠) تمثل الحقبة الأكثر اخصاباً في خبراته ، وفي عام (١٧٨١) في معرض الاكاديمية لم يرسل بلوحات (جورج الثالث) و (الملكة شارلوت) فقط وإنما أرسل أيضاً مجموعة لوحاته الاولى والبدايات التي عمدها رينولدز (المناظر الخيالية) ، ولقد كانا متقاربين من حيث الرومانسية والخيالية في الحياة الريفية ، إذ كانت لوحاتهما تحتوي غالباً على شخصيات ذات طبيعة كبرى .

... [- لينذهب النبلاء الى الجحيم ، اذ ليس هناك من هو اسوا منهم ... كاعداء للفنان ، اذا لم يوضعوا عند حدهم ...] ...

- ولد (توماس غينسبورو) في « سود بوري » في منطقة (السوفولك) ، وتلقى سر المعمودية في ١٤ ايار ١٧٢٧ ، وكان الخامس بين ابناء أحد تجار الاجواخ ، وكان (غينسبورو) يظهر اهتماماً بالفا بالرسوم منذ طفولته ، وحين بلغ سن الثالثة عشرة قرر والده ارساله الى (لندن) ليتسنى له دراسة الفن ، فأقام في العاصمة حتى خريف عام (١٧٤٨) مقسماً وقته بين عدة نشاطات من ترميم اللوحات القرن السابع عشر ، الى مناقشات مع تجار اللوحات حول أهميتها حيث قدم تكملة مقبولة دون شك الى قيمها المحدودة .

ان طبيعة (غينسبورو) تذهب دائما الى تصوير المناظر الطبيعية التي عكف على رسمها منذ البداية ، في ١١ ايار (١٧٤٨) وافق مديرو ماوى الاطفال على قبول هديته لوحة « الكارترهاوست » (التي كان يفكر بها منذ زمن) ، وكان الفنان الانكليزي في ذلك الوقت لا يستطيع كسب عيشه بطريقة لا ثقة في وطنه ، الا من تكريس نفسه لتصوير الطبيعة فقط ، عاد (غينسبورو) الى سوفولك في خريف عام ١٧٤٨ ، وهو يحمل صفة خاصة ، وهي كونه مصور وجوه فأخذ بالعمل لتأسيس شهرته .



غينسبورو .. مع عائلته

للقيم الجمالية في عصرهما ، كل هذه العناصر بعيدا عن اختلافها تسهم في تقريبهما وسط تباعد متكامل مقدرا حسب أبعاد الآخر يظهر كل منهما مستفيدا من اضاءة اضافية ومن تعريف مدقق اكثر حول فنه .

(غينسبورو) و (رينولدز) كانا قد ترعرا في الريف وبدا بالتمهين في لندن عام ١٧٤٠ ، لقد وصلا معا الى المجد والثروة ، ومع هذا يظهر بان احدهما لم يصل الى تحقيق طموحه الخاص ، رينولدز كان يرغب برسم تاريخ التقاليد الإيطالية الكبرى ، ولكنه لم يكن يملك النبوغ والموهبة ، ولم يكن غينسبورو يطمح الا ان يصبح رساما للطبيعة ، ولكن الفرصة لم تكن مواتية ، في انكلترا يجب على الفنان ان يكرس نفسه للرسم الشخصية ، لكي يريح الحياة الرغيدة ، ولكي يعمل لنفسه حرفة لامة ، ادرك (غينسبورو) ووافق على هذه الحالة تماما مثل (رينولدز) . وتكاثرت البراهين لتدل على مكان توجه الميول العميقة عند (غينسبورو) ، ان كل اعماله الاولى تقريبا كانت مناظر طبيعية في التقاليد الدقيقة في القرن السابع عشر الهولندي ، وبعد فترة ، كان يشير على الدوام ، في مراسلاته ، الى هذه (الوجوه الملعونة) التي اختلسته

وفي عام (١٧٨٤) حصل خلاف ثانٍ واخير بين (غينسبورو) والاكاديمية الملكية بسبب موضوع لوحاته فسحبها في شهر تموز ، لينظم معرضه الخاص في مسكنه اللندني في منزل (شومبرغ) في پول مول ، وكان يقيم معرضا مشابها كل عام حتى موعد وفاته التي حدثت فجأة في شهر آب من عام (١٧٨٨) .

الطراز الانكليزي في القرن الثامن عشر يفضل اللوحات والجاذبية واللذة الموجودة في المناظر الطبيعية .

(توماس غينسبورو) والسير (جوشوا رينولدز) ، انه لمن الصعب جدا ، ان لم يكن من المستحيل ، دراسة أحد هذين الفنانين ، او ببساطة التفكير بأحدهما دون ذكر الآخر ، وهذه الدراسة ترتبط من جهة ، بما كان معاصرا لهما - اذ كانا المسيطران على فن الرسم في انكلترا ، أثناء النصف الثامن عشر ، ومن جهة اخرى ، وهذه اكثر أهمية ايضا ، ترتبط باختلافات مقاصدهما واهتماماتهما على العكس من طابعهما ومن مزاجهما في الحقبة نفسها والوسط نفسه الى موافقة مشتركة



لوحة للفنان رينولدز

الى الجحيم [قال هذا في رسالة الى جاكسون من (باث) ١٢ ايلول ١٧٦٧ ، [كائنا من يكونون لا يوجد في العالم اسوا منهم كاعدا للفنان ، اذا لم يوضعوا عند حدهم] .

ان التأثير الهولندي واضح خاصة في الطموح الكبير والعمل المثاني الكبير لمناظره الاولى ، [غابة كورتار] المعروفة تحت اسم « غابة غينسبور » التي انتهت عام ١٧٤٨ ، وفي تلك الاثناء ، لم يكن يوجد عمل فني له نفس الاهمية ، ويلخص كل المقارنات معا ، اذ انه قبل حقبة دراساته في لندن التي انتهت ، وكان ملما بتقليد مختلف مطابق لذوق النهار .

كان (غرافيلو) و (هايمان) قد انتجاهما الاثنان رسوما زخرفية للشخصيات وكانت هذه الزخارف مطابقة لطراز الروكوكو الفرنسي ، واستخدما مواضيع عائلية حيث الوضعيات اللطيفة ، والالوان الرقيقة تعطي تأثيرا عاما جديدا لكنه مليء بالفرح والخفة ، لاعطاء فكرة عن درجة الفن المدرك خاصة في هذا الطراز ، وكان غرافيلو ينصح برسم الوجوه حسب عرائس صغيرة مرتدية ، وكان غينسبور نفسه يستعمل هذا النمط تقريبا ، كما يظهر في شخصيات (السيد والسيدة اندروز) في مسلكه مع التماثيل المتحركة .

من مناظره الطبيعية الغالية عليه ، في رسالة مشهورة مرسله من مدينة باث الى صديقه في اكسيتير ، اشتكى من كونه يمقت اللوحات الشخصية ويتمنى تتلف وشوق الهرب الى قرية طيبة ، حيث يكون باستطاعته رسم المناظر الطبيعية ، والتمتع حسب هواه بكل هدوء الايام الباقية له ، وهذه الامنية لم تتحقق ابدا وكان (غينسبور) كثير الاطلاع ، كثير التعقل وكثير التساهل ايضا لكي لا يخضع الى الضروري ، وفي رسالة اخرى الى صديقه في اكسيتير (جاكسون) سلم هذا الاثبات ، ما دام بالرسم [يستطيع الانسان عمل اشياء عظيمة ومع ذلك يموت من الجوع في مخزن للبذور ، اذا لم يتسلط على رغباته ، ولم يخضع للعين السوقية ، مختارا الخصورصية التي يدفع كل العالم من اجلها ويشجعها] . ولم يستطع السماح لنفسه بتجاهل ذوق الجمهور ، مع زوجة وطفلتان لا يحلمن الا بحفلات الشاي وحفلات الرقص ، واصطياد الازواج .

في عام ١٧٧٥ ، كان عليه توفير ما لا يقل عن الف جنيه سنويا ليستطيع اكمال عمله وبعد عامين على الاكثر ، احتوى منزله على خادم دائم واخذت احوال العائلة بالتحسن ، حسب كلمات رسالة عام (١٧٨٣) كان يجب عليه [ان يفتش في جيوب الناس للحصول على لوحاته] .

وقبل ان يتجه نحو اللوحات الشخصية بسبب بعض الضرورات العائلية ، كان التأثير الفني الاول الذي تعرض له (غينسبور) الشاب من الرسامين الطبيعيين الهولنديين في القرن السابع عشر ، وخاصة رويسدال (١٦٢٨ / ٩ - ١٦٨٢) وجان فينانتس (المتوفي عام ١٦٨٤) ، حيث انه رأى اعمالهما في المجموعات التي تصدر في انكلترا الشرقية ، وكانت صفات الفن الذي يلامس وترا حساسا لديه خاصة ، القناعة والتفصيل والواقعية والتجريد من الغرور ، ان غينسبور على العكس من رينولدز لم يكن يسعى لاي بحث عقلي في فنه ، لم يكن غينسبور يجرب ان يكون المنافس للرسامين الايطاليين في عصر النهضة او في العصر الباروكي ابدا ، هؤلاء الفنانين المحبوبين عالميا (مايكل انجلو - رافائيل - تيسيانو - كارافاجيو وغيرهم) فضلا عن ذلك ، كما لاحظ غينسبور بنفسه ، ولم يكن يعتبر نفسه مجبرا على الشروع في الرحلة الكلاسيكية الى ايطاليا ، عندما استقر في لندن لم يحتل سوى قسما ضئيلا في الحركات الفكرية هناك ، كان يسير بصحبة الموسيقيين على الاغلب وكانت مواضيعه المفضلة للمناقشة تدور حول الموسيقى والرسم ، وحسب ما قال صديقه (جاكسون) فانه لم يكن يقرأ ابدا ، وكان يكره النبلاء ، [ليذهب النبلاء

بالرغم من تفضيله للحالة الهولندية الطبيعية فقد كان يخضع لعدد كبير من الاوامر في هذا الطراز الذي كان يؤثر عليه بشكل عميق ولا يمكن تصوره ، وكان الاتجاهان مختلفان جوهريا ، لكن غينسبورو لم يكن يقر بهما مجيبا كل منهما على حدة في مظهر طبيعه ، ولكن اذا كانت المناظر الطبيعية الهولندية هزت حبه للواقعي وللعاقل وللمخلص ، كان طراز الروكوكو يعجبه لانه بكل بساطة كان يجده جذابا ، و (رينولدز) على العكس لم يكن يتوقف عن الالاحاح حول اهمية القيم العقلية في الفن كما في الحياة وكان يفضل ردع الجانب الحسي من شخصية (غينسبورو) لم يكن ابدا اقل عقلانية اذ كان يسخر بمرح من (مايكل انجلو) ومن فضائل الرسم الاكاديمي ، وكان يحب الاحاديث اللاذعة والنكات الوسخة ، ويسكر دون حياء وكان هاويا كبيرا للموسيقى ، وكانت قمة اللذة بالنسبة له هي رسم السيدات الجميلات ، والاقمشة الفاخرة ، والاطالس البراقة تحت تأثير ضوئي شاعري ، ولا يوجد فنان اقل عبوسا او اكثر طبيعية في انجذابه للاناقة من حيث ما يعجبه منذ اول مقابلة متحدثا مباشرة عن الحواس .



لوحة للفنان غينسبورو

وفي بدايات حرفته ، كان هذا الاتجاه المضاعف يجذبه في اتجاهات متناقضة ، بحسب موازنة غير ثابتة احيانا حيث ان افضل اعماله مثل الصورة المشهورة (السيد والسيدة اندروز) وكان هذان الاتجاهان منسجمان بأعجوبة ، وعمل لا يمكن تحقيقه الا بعدم انتباه بالغ لمصائب الاجتياز .

وهذان الثنائي الشاب يمثل بيئته العائلية حيث الحصاد قد تم والسيد أندروز متجهزا ببندقية صيده ، وفي العمق نلاحظ جرس كنيسة القديس بطرس في سودبوري ، وكل شيء في هذه اللوحة يخضع للدقة والحساب ، انها واحدة من اللوحات الاكثر سذاجة التي انتجتها حقبة مشهورة مع هذا لاعتقاده بعلم الجمال ، وهناك تقطن جاذبيته بدقة ، وهذه اللوحة المضاعفة تدين بكل الفضل لعدم الخبرة ، انها مرتبكة ورشيقة في نفس الوقت ، وعلى الارجح سيأتي وقت حيث نستطيع معرفة جدارات (دواني روسو) لكي يعرف قدره تماما ، لقد كان مجهولا عمليا قبل عام (١٩٢٧) .

من خلال لمحة فقط يمكننا مشاهدة منظر الفيوم المرخمة ، والشمس وحقول القمح لكن هذا المعنى الحيوي ، لا يؤخر في اختفاء عمل (غينسبورو) ونستطيع الحكم فيه من مقارنة [غابة غينسبورو] مع اللوحة التي رسمها بعد سبعة اعوام (الخطاب المتجيب للحلاب) تلال متوضعة بتصنع ، واشجار مقدمة بشكل مسرحي ، واستدعاء للرومانسية ، ولكن بحب عذري مغلف بغشاء رقيق ، وكلها معا تؤلف عملا من نفس نوعية المسرحية الفنائية الرعاة المعاصرين في (بوشيه) و (فراغونار) ، ان غينسبورو لم يدرس ابدا بادراك القيم الجمالية للنهار ، ولكن من الممكن الاعتقاد بأنه يجهلها خطأ ، لقد اخذها باعتباره مع الرشاقة العملية والسهولة للعيش مثلما كان يأخذ كل شيء ، رينولدز حل ، واثر وغير تقاليد حقيقته اما غينسبورو فقد امتثل لها بطيبة خاطر ، ينسقيها في المقاس فقط حيث يوجد عامل رشيق وجذاب ومعنى رقيق جدا للون يستطيع تغيير شكل اللوحة ، كان غينسبورو مثل كوروت فنانا مدفوعا من تيار عصره ، يمثل الضحية والشاهد بأن معا للزمن الذي يعيشه ، واذا كان نضج موهبته يتفق مع حقبة متأخرة اكثر [عام ١٨٢٠ اكثر من ١٧٠٤ مثلا] حيث كانت تلوح المظاهر الجديدة لطبيعية شديدة اذ ان حرفة مستقلة كانت تستطيع الانفتاح عند الرسامين الطبيعيين ، وكان مسموجا بالتفكير بأن القدرة الرقيقة للملاحظة ظاهرة بشكل جيد في لوحة (السيد والسيدة اندروز) الذي يسمح بالتدقيق في الرؤية الخارقة للعالم ، ولكن الفرصة لم تأت ، وحوالي عام (١٧٦٤) ، كان غينسبورو



فتاتان... غينسبورو

زخرفية بشكل أساسي ، وقدمت علاقتها مع الطبيعة للأرضاء بترتيب ماهر للأشكال الطبيعية ، وجديرة بالاجابة باخلاص على حقيقة المناظر المرسومة المدققة . ومع مرور السنوات ، تبدل طابع أعمال غينسبورو الطبيعية ، ولقد انطلقت في بعض المجالات مجتازة من النقل الى التخيل ، وتتبع لوحاته الشخصية تطورا مماثلا ، وهذه اللوحات المحددة في السنوات (١٧٥٠) كانت دون غرور ، تحمله الى شكل من الاثبات البسيط ، الذي يجيب على نمط للصور يتناهى المواطنون ذوو الحس الجيد ومن الطبقة المتوسطة في جماعة ريفية ، ان عددا جيدا من اللوحات [التي تلقى عناية لا بأس بها في شخصيات السيد والسيدة أندروز] ولا تتجنب عنفا اكيدا ، مثلما اشاع في تلك الحقبة صديق للفنان (فيليب تيكينيس) وكما تشير هذه اللوحات الى نزعة غريزية عند غينسبورو لادراك نموذج مصغر ، في تلك الاثناء لا يتأخر الرسم عن الاحساس بأنه يستطيع سحب كمية اكبر من النقود من لوحات الطبيعة الكبرى وابتداء من عام (١٧٥٥) اشتغل بأسلوبه في هذا الاتجاه ، مستخدما في أعمال كثيرة ابنيته ليكتسب الخبرة في رسوم لم تتم ، ودون شك كانت هذه اللوحات هي الاجمل بين ما أنتجه أبدا ، في اللوحة المزدوجة تشرح الدقة الرقيقة للملاحظة التي تميز الحالة الاولى لغينسبورو بلمسة أكثر عرضا وأكثر حرية وأكثر تأكيدا التي تعلن بيان الاعوام

يستطيع الرد على اللورد (هاردويك) الذي كان قد عرض عليه ان يرسم مشاهد من مسكنه الغابر [انني ارى المناظر الحقيقية للطبيعة في هذا البلد ، ولم اصادف أبدا اي منظر يقدم موضوعا مساويا لافقر لوحات غاسبار أوكلود] ويتابع الرسم بايحاء [اذا كان سيادته يتمنى حيازة بعض الاشياء الموقعة باسمي فيجب ان يكون الموضوع كما الشخصيات خارجين من مخيلتي الشخصية] وكان غينسبورو دائما فنانا مستقلا جدا ومخترا ليكتفي بمشابهة بسيطة بنمط الآخرين ، وفي لوحاته ، تبقى التفاصيل ، ونمط استعمال الفرشاة شخصية جدا ، وحتى اذا كان رأي الجماعة مع فنونه في التركيب تحمل اشارة للنمط السائد ، ان رسم اللوحات الشخصية منح الشعور بأنه عمل ناكز للجميل ، ومن المحتمل جدا انه كان يحس بهضم حقه فعلا لعدم استطاعته التفرغ اكثر للطبيعة ، ولعدم وجود الوقت والفرصة ، وفي تلك الاثناء كان يظهر وكأنه ضحية للمجتمع ملحا عبر اللوحات الشخصية خاصة ، والتي كانت تجعل حالته محزنة ، في الحقيقة كان غينسبورو قد رسم عددا كبيرا من المناظر الطبيعية ، التي تقدم على الأرجح تعبيرا عن قدرته الخلاقة في كل شيء ، ولقد كانت هذه المناظر تقريبا دائما جذابة ، وغالبا ببيان جميل جدا مع تفاصيل حقيقية من الشكل الأكثر لطفا ، وبالتأكيد مثل اغلب لوحات القرن الثامن عشر ، كانت أعمالا



الطبيعة كما رسمها غينسبور.

يتمتع بشعبية متجددة وحس سليم ، وان لم يكن بكامل أناقته من خلال تأثيره بأسلوب (فان ديك) ، (الطفل ذو الرداء الوردي) وتقدم عرضاً متأخراً لهذا الاتجاه اذ ان هنالك اسباباً اخرى اكثر اهمية يمكن ان تدفع غينسبور الى الاهتمام برسام الفلامنك الكبير من القرن السابع عشر لانه نقل عنه اكثر من أي رسام آخر ، ان لوحات (فان ديك) الشخصية في الواقع كانت تعلمه بشكل خاص كيف يظهر ويوكل الملحقات كالأعمدة والستائر وبدون أن يلفت نظر المتفرج عن النموذج المرسوم ، والاكثر من ذلك لقد كانت هذه اللوحات تكشف النقاب عن جنس من الاحياء الناعمة واللامعة لقد كانت تصويراً حساساً وشاعرياً معا ، وبالنسبة (لغينسبور) كان على التصوير أن يتجه ، من خلال التميز الافضل نحو الجماليات التي يفضلها .

— وان اللوحات الاخرى تسمح بأن نحكم بأن تأثير عمل (فان ديك) يساوي الجهود المبذولة من غينسبور لتحسين وتسهيل طريقته (السيدة غراهام المحترمة) بشكل خاص هي عمل فني يخلب الالباب ، ومن كل لوحة نستخلص جواً من الرغد الواعي ، يعكس الحس الواقعي الذي يخفي شيئاً فشيئاً ، وفي السنوات الخمس والعشرون الاخيرة من حياته ، كان رسم (غينسبور) يتحول باطراد الى رسام حالم ومراوغ ، ويوجد شيء ما من الشجيرة في الرؤوس

الاخيرة ، الابتذالية التي تتخلص من (السيد والسيدة اندروز) واختفت ، وفي نفس الوقت كانت خدمة الشكل الذي يقدم كل الجواذب ، تشكل عقبة في تطور الفنان ، وفي لوحاته الثلاث التي رسمها لبناته [حفظت الاثنان الباقيتان] في (المتحف الوطني في لندن) اظهر غينسبور لطفاً وحناناً في ملاحظة عدم وجوب التفوق ابداً ، ان التعبير عن موهبته يجري هنا من نبع اكثر مرونة واكثر غريزية ، مرت اللحظة المناسبة مرة اخرى ، في المتطلبات السفسطائية « دون فائدة » لضيوف باث العالمين ، اجاب (غينسبور) وهو يتعلم اتخاذ النمط المصقول الذي يطلبونه ، في القرن الثامن عشر لم يكن منتظراً من اللوحة صورة مشابهة للواقع وانما من خلال اختيار لائق للديكور والملحقات ، بالاضافة الى اسلوب معيشة النموذج المرسوم ومستواه الاجتماعي ، بينما رينولدز بحسه الديني العفوي وعلم التركيب تفوق بوضوح في هذا النمط من الفن ، كان غينسبور عدائي المزاج وكان ميله الطبيعي الذي يعكس احساسه العميقة يحمله على وضع الاشخاص في اماكن ريفية ، لكن وكما بفضل تفكيره العلمي طبق أسلوب لوحاته مع ذوق معاصريه وهكذا عرف كيف يطور وينمي موهبته في هذا الاتجاه كرسام للصور الشخصية .

ولقد درس ، وغالباً ما نقل عن اعمال (فان ديك) بشكل خاص ، في الاعوام (١٧٥٠) وكان هذا المعلم



تفصيل من منظر طبيعي

التفصيل (خشونة السطح) يستطيع العارف أن يفرق بين الاصل والنسخة ، وان الوصول الى ضربات الفرشاة على اللوحة ، اصعب بكثير من الحصول على وحدة السطح] .

يقر (رينولدز) في بيانه عن غينسبورو النمط الذي يعطي الهيئة لكل انحاء العمل على حد سواء ، بأن يدفعه للتقدم نحو الطريقة التي تحتمها الطبيعة ومع ذلك فهناك بعض المحاذير لهذه الطريقة على الاقل تحت فرشاة غينسبورو ، واذا حصل على وحدة اللوحة اضاع المعنى الحقيقي ، وهكذا تتحول اللوحات الى نماذج وجوه ، بينما تلتف اللوحات عندما تصبح كنماذج ، وان ما يلفت النظر في لوحة (السيدة شيفلد) او (الكونتيسة هوو) هي الاثواب والاختلاف في الاقمشة والخلفيات التي رسمت بنعومة الزينة الاخاذة والقبعات ، والتي رسمها بيد خبيرة وعلى وجه العموم جميع المكملات ما عدا الوجوه .

وان مقارنة بين لوحة رينولدز (نيللي اوبرين) تكشف النقاب عن نقاط الضعف في طريقة غينسبورو في الطريقة المثلية ، والمحسوسة جيدا من (رينولدز) يتعلق كل شيء برأس النموذج ويعود اليه ولكن غينسبورو على العكس ، يهمل ترتيب وتناسق اللوحة والانتباه يتوزع ، والسماء تأخذ مساحة واسعة من اللوحة ، ان اهمال الفنان السائد لاهم ما في اللوحة واضح جدا ، مثلا في لوحة (الكونتيسة هوو) حيث عمل النموذج يصبح في المرتبة الثانية ويصبح الثوب

المرسومة بسرعة للسيد (هاليت) او (السيدة شيفلد) ان اختيار (غينسبورو) مثل (فيلا سكينز) يصبح دائما اكثر حرية مع الزمن فبينما تستمر فرشاة (فيلا سكينز) باضافة هيئة واساس قوي مسجلة باخلاص هيئة السطح ، تبقى تقنية غينسبورو ، ضمن مقاييس حريتها ، تصل الى خطوطها العريضة ، من هنا تأتي الهيئة الاثرية واللامادية في كثير من لوحاته الاخيرة (النزهة الصباحية) و (السيد والسيدة اندروز) تصور ثنائي انيق وحديث الزواج ضمن اطار ريفي ، ولكن كم هو الفرق شاسعا بين الاطار الباسم والهيئة حتى ان لوحة (النزهة الصباحية) بالكاد تأخذ اسم النموذج ، وان التفكير الرومانسي او بالاحرى الملح ، الشفاف والمتعد عن الحياة اليومية ، اكثر مما هي على الغالب الاحلام ومع ذلك يبذل غينسبورو جهده ليزكر طبقة نماذجه الاجتماعية ولكنه يفعل ذلك شاعريا اكثر منه اجتماعيا .

وكل بطريقته ، غينسبورو ورينولدز ، وبأساليب مختلفة كان الاثنان معا مقتادين بأسلوب العصر ، لقد كان الاثنان يقبلان بالقيم الجمالية لعصرهما ولكن ضمن اطار مزاجيتهما وخصائصهما المختلفة كليا ، رينولدز ، بطريقته العقلانية ، وسيطرته على نفسه ، وحسه الاجتماعي المفرط نوعا ما والحاح ضمه على مسؤولياته كإنسان كما هو كفنان خلاق مبدع ، يذكرنا غالبا بالكتاب المؤلف (هنري جيمس) ، يطمح الى اسلوب عالم صناعي يثير عالم الرمز ، وهو عندما يصور السيدة (سيدونز) المثلة كان بكل بساطة ، يصور وضعية بطولية على طريقة (مايكل انجلو) وغينسبورو الذي لم يكن يحب الرمزية ، ولا الاستعارة كان يكتفي بأن يعجب بها في اجمل حليها وليس هنالك من عبثية اكثر من الحماسة التي يرتكبها الرسامون ، عندما يلبسون النماذج ثياب (سكاراموش) وينتظرون ان يروا شبها بين الاصل والصورة ، وهذا ما كتبه في نيسان من عام (١٧٧١) للكونت دارتموث .

واللمسة المرحة ، ونعومة الالوان ، والعلاقة العذبة بين الخطوط الدقيقة ، تعطي للتفاصيل اشياء لا توصف ، كشريط مسترسل او قطعة من الموسلين تتماوج فوق الحرير ، يبعثان الحياة النابضة التي ترمي غلالة من الشعر على نماذج صالونات في الطبيعة المصطنعة ، ان طريقة غينسبورو المتقطعة ، يوضح (رينولدز) في خطبته الشهيرة جدا التي تشترك مع خفة الوقع بشكل كبير التي هي احدى الجماليات الملاحظة في لوحاته ، اخذ غينسبورو بعين الاعتبار سرعة اهمية (خشونة السطح) لانه حسب كلماته في رسالة له من ابسويش في آذار (١٧٥٣) [ان هذا يدعم العمل الى مسافة مناسبة] ويتابع [لانه بهذا



فتاتان في الحديقة

الموسلين خفيفا ورقيقا جدا ، ويسقط على التنورة الوردية اللون احدى عجائب الفن في القرن الثامن عشر ، وكما شخصية السيدة هاليت في (النزهة الصباحية) وان الشفافية والانسجام في العمل والرقعة في الملاحظة ، تصبحان قبولا لتساوي القيم في جميع عناصر اللوحة ، والتي لا تمر بدون اهمال وميوعة ظاهرة ، كل هذا مزيد في الفن الاوروبي في القرن الثامن عشر ، وان افضل لوحات غينسبورو التي وصلت الى حد النضج لم تلتق صداها الا في القرن التاسع عشر في الاعمال الرئيسية لرونوار حوالي عام ١٨٧٠ ، ان غينسبورو لم يكن يمتلك نفسية الثائر ولا نفسية المحارب الصليبي ، وكان يستعمل عددا من النسخ من عصره ونستطيع ان نتعرف عليها من خلال اعماله التي بالرغم من جمال تقنيته تستطيع ان تجتاز العصور مؤرخة مع ذلك وبقوة ما يبخص ثمنها بعض الشيء .

ومن بين كل انتاجه الاكثر شهرة والاكثر شخصية هي سلسلة (المناظر الخيالية) هذه اللوحات الكبيرة من الحياة الريفية التي بدأ يرسمها في عام (١٧٨٠) واعماله حتى ذلك الوقت كانت ممثلة بالانسجام اليفي الاصطناعي ، وبدأت تتوجه كما يقال نحو هذا النمط الجديد في عظمة الطبيعة بعد اكتشاف لوحة لـ (موريللو) حيث التصوير الرقيق الممتلىء بالاحساس كان ترضيه كثيرا جدا ، دون ان يكون الاقل في العالم الادبي . كانت هذه المناظر الخيالية تعكس افكارا سائدة في تلك الحقبة ، على الاخص الطقوس الدينية عند المتوحش الطيب الغالي على (روسو) مع الاهتمام

الذي ينتج عنها من اجل كل المظاهر لحياة بسيطة ، لقد قدم (غروز) للعالم الحكاية العاطفية في اطار شعبي ، التي كانت تزاحم في السوق ، خالعة خفة (فراغونارد) عن عرشها والطبيعة المعتدلة عند (شاردان) ان الفلاحات الجميلات ذوات الثياب الرثة عند غينسبورو لم يكن لديهن ابدا من الرذالة المتلاعبة الموجودة عند حوريات (غروز) ولكن لهن نفس الحساسية المتصنعة ، ولم تكن مصادفة ان لوحات (باب الكوخ) و (عربة السوق) وكانت معاصرة للخلاء اليفي في لوحة (ماري انطوانيت) تلعب في المزرعة (في قريتها في تريانون) من بين هذه الرسوم الخيالية الاكثر ارضاء في هينات كثيرة من الممكن ان تكون لوحة (الصبيان الصغار والكلاب يتقاتلون) وقوة العمل الناتج تذكرنا بروايات (توماس هاردي) اكثر من العهد الديني للقرن الثامن عشر هذا التجاوز من ناحية غينسبورو وان خضوعه لدوق عصره يمنع عمله من كل نشاط عقلي ، كان يتاجر غالبا بجاذبية ريشته التي سمحت له بدون شك بان ينسحب من اكثر من طلب ممل ولكن يجره الى طرق مطروقة ، اذا حاسبنا بالقياس مع ناتيه وباتوني المغالين بالزهد ، يظهر (غينسبورو) تقريبا بركاكة تركيباته ونواتجه كهو ، ولكن في هذا النوع من الفنون الجميلة حتى ، انه يلعب ، كما يبدو دورا هاما في الحساسية المرفهة وليس ابدا في تشويه القيم الحضريّة ، حتى نهاية حياته حفظ غينسبورو ذوقه الجيد للعب والركيك وعظمة فكره التي منحت منه فضائل انثوية خاصة بالرغم من عدم كونها مخنثة .

كلود لوران

مفني النور

ترجمة: فريد جحا
عن مجلة أويلر السويسرية الفنية

ان العلماء الذين اكبوا من قبل على مصادر هذه الموضوعات المحتملة ، كثيرون ، لقد وجدوا مؤلفي هذه الاساطير ، وعثروا على جميع هذه التلميحات التوراتية ، على ان لوران ، قد فتح هو نفسه لهم الطريق في الملاحظات التي سجلها في مؤلفه (كتاب الحقائق) ، معطيا مصدر كل مشهد ، أو كل عمل ان شئنا الدقة ، فليستوح التوراة أو ليقرأ هوميروس أو فيرجيل أو أوفيد ، ان المعرفة التي يمكن الوصول اليها عن مختاراته ، ولن تكشف لنا الشيء الكثير من فنه ، ولو انها انارت لنا ما كان يفضل ، ذلك انه ينبغي علينا ، كما قال شاتو بريان - [الا نطلب الى القيثارة تقديم ما تفكر فيه ، بل اسماعنا ما تغنيه] .

هناك اذا شاعرية الصباح هذه ، وسحر المساء ذاك ، و احيانا ، ولكن نادرا ، ضوء النهار الباهر ، ففي لوحاته بلاد الفسق أو الشفق ، والنهار يغدو جميلا ، والليل كذلك ، وليس هنالك من حنين سوى هذا الذي يولد من جمال عظيم ، أو من طمانينة كبرى ، لاننا نعرف جيدا ، وفي اعماقنا ، ان لكل شيء نهاية ، وخاصة ساعات العذوبة العظمى ، ومع ذلك ، ومع النظرة الاولى ، ها هو ذا الكون وقت ميلاده وها هي ذي الالوان التي تشتطى واحدا بعد الآخر فوق الندى ، ثم ، ها نحن اولاء ، بعد نار النهار وتألق الظهيرة ، مع رسام المساء المظل والنور المذهب الذي ينذر بالظل الليلي ، وليس هناك من أهمية ، في النهاية ، لشخصيات العهد القديم أو العهد الجديد ، أو للوجوه أو لابطال التاريخ ، انه هذا الوفاق مع طبيعة عذراء رائقة تؤثر في انفسنا ، ولعله من الاحسن ان الكائنات التي تظهر امام اعيننا بفتة ليست الا مجموعة من رعاة يسهرون على قطعانهم ، وراعيات يرقصن ، أو راع ينفخ في نايه ، ان مناظر الريف هذه تغمر انتباهنا وحلمنا بعالم مسالم مطمئن ، فليس من رحيل مقلق هنا ، ولا ابحار نحو جزيرة مجهولة ، ولا حاجة لنا الى سفينة كبيرة وسط عمارة مصطنعة ، ذلك ان منظرا للبرية يكفينا ، مع نهر احيانا ، أو مطحنة ، أو بناء متواضع ، على ان يكون ايضا وحيدا ، دون صنعة ، مثل لوحة (نظرة الكريسينزا) . العفوية جدا ، والتي تكاد تفني غناء صافيا جدا ، ان عادة المصور في صنع انداء أو « أزواج » ، وفي مقاربة شاطئ البحر أو منظر في الصباح أو منظر في المساء ، اذا كانت تستطيع ان تصل الى اظهار وحدة الكون ، واذا كانت تطابق هذا

- « لم افعل شيئا على هذه الارض ، سوى الفناء » هذا ما طلبت مغنية محترفة ان يسجل على قبرها ، وهذا ما كان يمكن ان يطلب (كلود جوليه) كتابته على قبره ، ذلك انه لم يفعل ، في التصوير ، سوى انه غنى ، لقد غنى للشمس ، وغنى للنور ، اكثر مما غنى للشمس ، ان كل لوحة من لوحاته ، وكل رسم من رسوماته ، يمكن ان يعطي عنوانا له ساعة من ساعات النهار ، في الصباح أو في المساء ، انه دائما قد اجاد بروعة ، عرض اشعة الشمس المشرقة ، واشعة الشمس الفاربة فوق البرية ، وهو ، حتى عندما كان يتناول موضوعا ما أو قصة ما من العهود القديمة ، وكان يحول الحادثة فيها الى تعبيرات من الظلال والانوار ، كما كان هومير قد قال لاشيل على لسان اغا ميمون : [فلنقذف الآن ، سفينة سوداء في ذلك البحر المتلألئ ضياؤه] ، وايا كانت الموضوعات التي استطاع استفادتها من الالياذة او الانبياء ، او الحكايات التي تمكن من اخذها من التوراة ... ايا كانت تلك الموضوعات ، فاننا نسمع ونرى هذا النقل الخارق للنور خلالها ، وفي كل تصوير أو رسم تركه لنا .

(١) رسام فرنسي (١٦٥٠ - ١٦٨٢) ولد في مقاطعة شامبانيا ، وقضى قسما كبيرا من حياته في روما ، حيث كان على صلة صداقة بالفنان بوسان ، ولوران واحد من معلمي فن رسم المناظر الطبيعية ، وقد قدمت معارض كثيرة عنه ، بمناسبة مرور ثلاثمائة سنة على وفاته ، وفي عواصم اوروبية مختلفة .



منظر مع اطلال ... توران

ازرق اوراق (الباستيل) الملونة ، ان لون الزهر المائي المتوضع على سماء ، ولمسات ضوء الفواش الابيض تبعث الحياة في الفضاء حيث تتطور الاوراق الخفيفة ، انه فضاء يشي بالوحي ، بهدوء وصلابة ، بوساطة هذه التغيرات والشفافيات ، وهذه الآلاف من تغيرات النور التي سبر المصور أعماق الآثار التي تتركها ، انه الوحيد الذي عبر ، من اول وهلة ، عن عجبه ودهشته امام السماء والاشجار ، ونور الكون ، كتب صديقه يوحنا ساندرا : [من اجل ان يخترق جميع حجب الطبيعة ، اسرارها منذ الاعلان عن النهار حتى الليل ، عاش بين احضان الريف حتى يتعلم بدقة ، وبشكل قريب جدا من الطبيعة ، اعادة رسم انوار النهار عند اشراق الشمس وعند غروبها ، وكذلك ساعات الفسق في المساء] .

ان الفرنسيين ليعجبون به ، وكذلك الايطاليون ، لكنهم لن يتمكنوا من جني الفائدة من فنه ، مثلما فعل رسامو انكلترا [وطن المصورين الحنقين] كما يقول (بودلير) فيما بعد ، فبعد الكسندر وجون روبيرت كورنس ، وبعد كونستابل وبونينغتون ، كان تورنو الانطباعيون تدفقات الوضوح والضياء ، ان هؤلاء يحمل له اعجابا وتقديرا ، وعن طريق (تورنو) سيجد

او ذاك من الآراء المتبسرة في نزاع العصر ، اذا كانت عادة المصور كذلك افلا تستطيع ان تظهر لنا ايضا تجمعا لمختلف الافكار الرئيسة في الموسيقى ؟ .

ان الموسيقى ايقاع ، وزمن ، وهي كذلك ذاكرة ، ورسوم كلود لوران ، وان كانت اشارات تمهيدية للوحة او اشارات تذكرة لحفظ الذكرى الدقيقة للوحة مثل جميع رسوم (كتاب الحقيقة الشهير) المخصصة لتوثيق الاعمال ، وحفظ ال اثر منها ، رسوم كلود لورين هذه تسهم في هذا النوع من الذاكرة الموسيقية ، وكذلك الرسوم المصنوعة لنفسها ، ولضرورة داخلية بسيطة ، ولانه غالبا ملون كبير [فلقد كان يملك الاخضر والوانا رائعة زرقاء] فهو دائما رسام مدهش ، فها هنا يخلق النور ، بصورة مماثلة ، القوة ، والوحدة وايقاع الصورة ، انه نور سحري ، يمتد مع الماء ، وناشئ عن تضاد كثافة الخبر من اجل الظلال مع جميع شفافيات التصوير المائي من اجل جميع انواع الوضوح ، ان نور يكاد يجري من نبع ، يتهادى على حوافي درب ضيق ، ويتراكم بمحاذاة الصخور ، ويهتز على ذرا الاشجار . ليس هناك من رسم لديه الا وقد كان ملونا ، ان حرارة الصور المائية تمتد من الاسود والاسمر الداكن الى اللون (البيج) الاكثر اشراقا تلعب مع الابيض او



أخفى في منظر طبيعي
حمر... موراف

النورانية ، فتوجاته المدهشة بالقلم الفحمي تؤلف
تفيرا جديدا كل الجدة ، ومختلفا كل الاختلاف عن
غيره ، ولكنها لا تخون البتة وتسلب الضوء ، فالنور
حقا لغز من الالغاز وسر من الاسرار ، ولا يمكن ان يوجد
تعريف لما يظهر في التصوير نفسه مظهرا من مظاهر هذا
الغز ، ان نور رسوم (كلود لوران) تلمس موطننا يفر
منا ، وسره يتوارى في ذاته ، فلماذا هذا النظر ؟ ولماذا
هذا الاقتراب الضروري جدا وبصورة صميمية ؟
ولماذا ، اخيرا ، هذا التفاهم بين المصور ومنطقة بسيطة
في ايطاليا حيث فهم الوجود كله ؟ اقتراب ، ثم تبادل ،
واتفاق معجز ولربما كان يجب الكلام عن تحالف أمام
هذه اللوحات المائتة بلون العنبر ، بين تفجر النهار ونور
الفنان الداخلي المتلألئ ، والذي سجل بحركة من
يده ، وبقليل من الحبر والماء ، الاثر الذي ينطبع في
نفسه ، على قطعة من الورق .

وكما ان النور لا يوجد ابدا من دون نظر يتملاه
ويراه ، فان العبقرية لا توجد ابدا البتة في نفسها ،
ولانها ثمرة الجهد وعطاء الشاعر ، فانها كذلك مشاركة
جسدية مع العالم ، قبل بلوغ شكل من اشكال المطلق .

المذكورين سابقا ، ومعهم الرسام الكبير (تيودور روسو)
قد بهروا بالرؤية المترنحة والبلورية هذه ، نبات الحراج ،
والوديان ، والرعاة في ظلال الاشجار ، وتخوم الغابات ،
وشواطئ الانهار او البحيرات ، تلکم هي دائما
موضوعاته ، انهن [كما في التصوير ، مناظر طبيعية
تشير فيها الحياة صور اشخاص تذكر بالتاريخ او
بالميثولوجيا ، مناظر يسكنها ، في غالب الاحيان ،
شخصيات صغيرة تجلس بهدوء ، واطمئنان في مرعى
او على مرتفع ، والتي يؤلف خيالها الخفيف ، تضادا
مع سعة المشهد الممتد حتى الافق البعيد ، ان هناك
شيئا من عدم الوضوح الساحر يوجد بين الثقل والخفة ،
بين عظمة الاشجار وصفاء الجو ، بين قواعد الهضاب
وتخاريم الاوراق ، ها هنا ايضا تشكل وديان عميقة
ومتعاقبة سلسلة مركبة من الظلال والانوار] .

وهو نور دون وزن ، وشفاف ، يلتف حول جميع
الموائق ، حول غابات الاشجار الصغيرة ، والبيوت
والاشخاص ، مداعبا اياهما ، ثم يبدو ، كما لو انه
ينطلق منها ، يبدو مستمتعا بالفضاء الذي يجتاحه
حتى اللانهاية ، ان علينا ان ننتظر جورج سورا لكي
نعثر على مثل هذه الحساسية في التلاعب بالاشعة

عيوازوفسكي رسام عشق البحار

نظار نضاريان

الجميلة في مدينة بطرسبورغ خلال السنوات ١٨٣٣ - ١٨٣٧ على يد الفنان فورويوف ، وكانت بوادر النبوغ الفني قد ظهرت عنده منذ الصغر ، ففي عام (١٨٣٧) نال الجائزة الاولى في الرسم وهي ميدالية ذهبية لأكاديمية الفنون الجميلة في (روسيا) على لوحته المسماة (القبلولة) ، ثم أرسلته الأكاديمية على حسابها الى شبه جزيرة القرم لمدة سنتين متفرغا للرسم ، ولم ينقطع الفنان خلال تلك الفترة عن الحياة الاجتماعية او السياسية التي كانت تدور حوله ، بل اندمج في احداث الحياة تلك ، لذا نجده في ربيع عام (١٨٣٩) ينخرط في الحركات العسكرية القائمة في منطقة القوقاز ، ويتعرف ب كبار قواد الاسطول البحري القيصري امثال : (لازاريف وتاخيموف) ، ويستمر في انتاجه الفني مخلدا في لوحاته البحرية فيستحق بذلك في السنة ذاتها لقب (الفنان) من اجل لوحاته التي رسمها في القرم ، نذكر منها (بالطا ، تيودوسيا القديمة ، شاطئ البحر) هكذا تكتمل شخصية (عيوازوفسكي) الفنية واضعا بصماته الخاصة في انطلاقة الفنية في التعريف على اسرار حركات النور والظلال ، سائرا في درب يوصله الى اتقان فن التصوير الصحيح ، نلاحظ في هذه الفترة من حياته الفنية مؤثرات غير واضحة المعالم لكل من الفنانين ، روزا الايطالي وريوستالي الهولندي ، ولوريني وتبني الفرنسيين .

لم يعشق فنان البحار بمثل ما عشقها الرسام العالمي (هوانيس عيوازوفسكي) وخلدها في لوحاته بشاعرية ألوانه ودقة احساساته ، واندماجه الروحي في العنصر الاعظم في الدنيا عنصر الماء ، خلد البحار في صمتها وفي غضبها في رهبة امواجها وجبروت عواصفها ، في دمارها وفي جمالها ، في جميع حركاتها ، وفي كل ما يعكر صفاءها ، جسد الحروب التي تجري على صفحاتها كما صور لحظات صمتها الشاعري والقمر قنديل معلق في سماءها ، او هبط ليستحم في زلال مائها مع جنيات البحر ، وكان البحر مهبط الهامه درس حركاته في جميع الفصول وفي اكثر بلاد العالم ، ولم يرو البحار غليل هنا الفنان فعاش حياة البحارة ولبس لباسهم وحارب معهم ، وتجول في انحاء العالم يرسم ويقيم معارض لرسومه في اكثر العواصم والمدن حتى دهش الفنان الانكليزي الكبير (وليم ترنر) المعروف حتى الآن بانه من اعظم الرسامين للبحار ، دهش ترنر (١٧٧٥ - ١٨٨١) امام لوحة عيوازوفسكي ، المسماة (ليلة مقمرة في خليج نابولي) فكتب قصيدة من الشعر المنشور بالانكليزية واهداها الى (عيوازوفسكي) تقديرا لفن هذا الاخير ، ويعتبر ترنر في لوحاته رائد (عالم شاعري) كما قال عنه النقاد التشكيليون ، بينما اعتبروا عيوازوفسكي برائد (عالم روائي) في الرسم ، واليوم تفتخر المتاحف العالمية بملكية لوحات من هذا الفنان العظيم الذي كان قد انتخب عضوا في الاكاديميات الفنون الجميلة في كل من بطرسبورغ (حاليا لينينغراد - روسيا) وروما - وفلورنسا (ايطاليا) واشتوتفارت (المانيا) ، وامستردام (هولندا) ، كذلك انتخب عضوا في الجمعية الجغرافية الروسية عام ١٨٥٣ ، فمن هو (هوانيس عيوازوفسكي) .

ولد (هوانيس عيوازوفسكي) في مدينة تيودوسيا (في شبه جزيرة القرم - روسيا) في ٢٩ تموز سنة ١٨١٧ من عائلة ارمنية هاجرت الى هذه المدينة من مقاطعة مولدافيا (رومانيا) ، كان والده يدعى (كيغورك) عيواز او (هايوازيان) ، فسمى نفسه فيما بعد بـ (قسطنطين هايوازوفسكي) يتكسب من اعمال تجارية صغيرة ، تلقى هوانيس تعليمه في مدرسة ارمنية في مدينة تيودوسيا ، وتابع تعليمه الثانوي خلال الاعوام ١٨٣٠ - ١٨٣٣ في الثانوية الروسية بمدينة سيمفروبول ، وتعليمه العالي في اكااديمية الفنون



الفنان بريشته

مرسومة بريشته الى الصالة المذكورة على اساس انه (فنان اجنبي كبير) .

لم تقتصر معارض (عيوازوفسكي) على المدن الكبرى وانما كان يعرض لوحاته ايضا في المدن والبلاد النائية حائزا بذلك محبة الناس واعجاب الجمهور وتقدير الشعب ، وكان الفنان يحمل بين جنباته نفسية انسان حر يتألم للامم الرازحة تحت نير الاستعمار الاجنبي فيقف الى جانب حق تقرير المصير لجميع الشعوب فيهب ، الى تقديم يد المساعدة المالية الى كل من الحركات القومية التحريرية في ايطاليا واليونان ، كما انه لا ينسى ابدا ما كان يعاني بني قومه من الاضطهاد والقتل على يد السلطان عبد الحميد عام (١٨٩٥) فجسد هذه الفترة في لوحاته الكثيرة .

توفي (عيوازوفسكي) في عام ١٩٠٠ ودفن في مسقط رأسه في مدينة تيودوسيا بمراسم عسكرية رسمية ، ولقد اسست اكااديمية الفنون الجميلة في بطرسبورغ منحة باسم (عيوازوفسكي) كما اطلق اسمه على بعض الشوارع ، وكان قد احتفل عام ١٨٨٧

غير ان المؤثرات الفنية لم تكن كل شيء في تكوين نفسية عيوازوفسكي اثناء حياته الفنية ، وانما كانت هنالك مؤثرات ادبية ايضا ، وبخاصة بعد ان تعرف بكل من الشعراء والادباء امثال ، بوشكين وجوكمسكي ، وكري洛夫 والناقد بلنسكي وبريولوف وكليнка .

في عام (١٨٤٠) توفده اكااديمية الفنون الجميلة في بطرسبورغ الى اوربا للاطلاع على الفن العالمي ، فيزور ايطاليا واسبانيا وهولندا وانكلترا وهو يقيم المعارض في هذه البلاد ، وينتقل في عام (١٨٥٧) الى باريز لينال هناك الميدالية الذهبية للفنون الجميلة ، كذلك وسام فارس الشرف ، ومن باريز ينتقل الى امستردام في هولندا لينتقل من نصر الى آخر ، ففي هذه المدينة ينال شرف عضوية اكااديمية الفنون الجميلة ، يستمر عيوازوفسكي في صعوده سلم النجاح فينال لقب عضوية اكااديمية الفنون الجميلة في روسيا ووسام عضو الشرف عام (١٨٨٧) ويلقب بمرسوم من القيصر بلقب (فنان الطبيعة البحرية) .

كان (عيوازوفسكي) قد عاد الى روسيا في عام (١٨٤٤) بعد تجواله في اوربا ليستقر في العام التالي في مسقط رأسه تيودوسيا ، حيث بنى بامواله الخاصة دارا ومتحفا للفنون الجميلة ، الا انه لم يستقر هناك بشكل نهائي فخلال الاعوام (١٨٥٣ - ١٨٥٦) نراه يشترك في معارض القرم بفنه ليستحق بذلك لقب (الوطني والفنان المجيد) على سلسلة لوحاته التي خلد بها المعارك البحرية الدائرة هناك وبخاصة في ميناء سيباستوبول ، ومن اشهر لوحاته في هذه الفترة (المعركة البحرية في سيباستوبول ، معركة بحرية) عام ١٨٥٥ و (الدفع عن سيباستوبول) عام ١٨٥٩ .

كان (عيوازوفسكي) مثال الفنان الوطني المخلص الذي يشارك عمليا في الدفاع عن ارضه ، لقد افتتح معرضا لرسومه التي خلد بها المعارك وذلك اثناء الحصار المضروب على المدينة (مدينة سيباستوبول) عام ١٨٥٤ في معارك القرم ، وكان بذلك يث روح المقاومة - بفنه - في نفوس السكان والجنود المدافعين عن المدينة ، يحثهم على التضحية والفداء والاعمال البطولية .

ومن جديد يحمل (عيوازوفسكي) عصا الترحال فيسافر الى اوربا والشرق الادنى وافريقيا ليزور مصر ، ثم الى الولايات المتحدة ليعود منها الى المناطق النائية من روسيا حتى يتوجه عام ١٨٦٨ الى منطقة القوقاز ليرسم هناك لوحات (رسوم طبيعية جبلية) ، ومن ابرز اعماله لوحاته (حصن جبل كونيبي ، ممر تاربال ، منظر من تفليس .. الخ) ، وفي عام ١٨٧٣ طلبت منه صالة مرسبدي بناء على توصية من اكااديمية الفنون في (فلورنسا) تقديم صورته الشخصية

غروب

بشكل رسمي بمرور خمسين سنة على حياته الفنية .
رسم عيوازوفسكي اكثر من ستة آلاف لوحة ، كان
يعمل بدأب ونشاط ، لقد تكلمنا عن مضامين لوحاته
ونضيف على ما ذكرنا بأن الفنان رسم ايضا ، اضافة
الى لوحاته البحرية (مارينيس) ، رسم لوحات تعبر
عن الحياة العامة كما شاهدها في البلقان التي وجد
فيها ، فرسم الحياة في مصر وفي اسطنبول والقرم والقوقاز ،
ورسم لوحات شخصية لكثير من اصدقائه فالتأمل
للوحات البحرية يكاد يستمع الى موسيقا الامواج او
الى صراخ المشرفين على الفرق ، والى نداءات الناجين
من العواصف ، وفي لوحات اخرى يناجي الطبيعة
بالالحن المتساقطة من اشعة القمر في عالم سحري
رومانسي ، في عالم الوان متكاملة مندمجة ، واذا تأملت
لوحات اخرى فانك سوف تنتقل الى الواقع بكل مرارته
او جماله وحسنه ، لعيوازوفسكي نظرة شاملة وهو
روائي في رسمه ، ان النظرة الشاملة للكون والحياة ،
للعناصر المتصارعة والمتكاملة او المنفصلة ، تدفعه الى
الاستمرارية في الرسم والديمومة فيه ، نجد كل هذه
في لوحاته (الفوضى ١٨٤٢ ، كسوف الشمس في

تيودوسيا ١٨٥٨ ، الخلق ، طوفان نوح ١٨٦٠ . . .
الخ) . وهذه النظرة الشمولية تبدو اكثر فاكثرا في
لوحاته البحرية والقوقازية منها (جبال ارارات ، هبوط
نوح منها) ، ومن اشهر لوحاته التي استقر عليها رأي
النقاد والفنانين (ليلية مقمرة في خليج نابولي ، وتحطم
السفن ، والعاصفة على البحر الاسود ، والموجة
التاسعة) وهذه الاخيرة قد ألهمت كثيرا من الشعراء
قصائد عديدة ، وتعتبر الفترة الواقعة بين (١٨٤٠ -
١٨٥٠) بالفترة الفنية المسماة بـ (تضاد الالوان والنفس
الاسطوري والروح الرومانسية) ، والسنوات التي
تلت تلك الفترة اي حوالي (١٨٧٠) هي الفترة التي
اخذ يرسم بالوان اكثر دقة وانحصارا (رسوم بحرية
زرقاء ، العاصفة ، قوس وقزح عام ١٨٧٣ ، وخلال
السنوات ١٨٨٠ - ١٨٩٠ نراه يبدع سلسلة من الرسوم
البحرية وهي الفترة (الفنية) عند الفنان نذكر منها
(البحر الاسود ، العاصفة موجة ، العاصفة فوق بحر
آزوف ، الامواج) .

اصبح (عيوازوفسكي) مدرسة لكثير من الفنانين
الاوروبيين وغيرهم .

لوتريك

فعل مَحَبَّة بطولي في الحَيَاة

بقلم : نيجري
ترجمة : داود درويش

وطوال الخمس عشرة سنة الاخيرة من العصر كان كل شيء من حوله ، كالحياة الفنية في باريس ، يغلي في زوبعة عشواء ، وقد اصبحت الانطباعية بعد اشهارها خلال ضجة صاحبة في معرض (١٨٧٤) ، حدثا غير منازع ونقطة انطلاق ، لا غنى عنها ، على تلك الطريق المجهولة ، والمقصرة رغم ذلك عن اتاحة المجال لباحث قد تنجم عنها نتائج جديدة ، وكان الفنانون الشباب يتلاعبون بالافكار الجديدة ، ويبدلون محاولات يائسة حبال سوء الفهم العنيد لدى الجمهور ، والنقاد التقليديين ، في سبيل تحقيق رواهم الشعرية للكون بحماس ثوري ، وذلك باستخدام تقنيات وتراكيب جديدة ، وكان كل من (سيزان) و (جوجان) و (فان غوغ) و (سورا) اعظم ابطال تلك الحقبة ، وبالرغم انهم كانوا شبه مجهولين ، والى جانبهم كان اساتذة الانطباعية ، منذ (رينوار) الى (مونيه) ، ومن (ديكا) الى (بيسارو) . وكان جو المراسم والمفاهي التي يترددون اليها صاحبها ومشحونا بالمناقشات ، والمباحكات الطويلة ، فهم يتحدثون تارة عن الرمزية ، وطورا يدافعون عن (تقسيمية) برنار أو غوغان ، أو يتحاورون حول « تجزيئية » سورا .

وبالرغم من كل تلك الاغراءات لبرامج ملتزمة واثباتات جازمة ، وحماس ثوري ، لم ينضو (لوتريك) تحت لواء أية حركة ولا هو انتمى الى أية مدرسة ، بل وحيدا ومستقلا ، فهو يبلغ عظمتة الخاصة دون ان يهتم أبدا بقانون ايمان أو عقيدة ، وبالرغم من تواضعه الجم ، حيث هو لا يعد نفسه في اعداد الاساتذة المجددين من عصره ، فهو لا يقل اعجابا . وحامسا صادقا بادجار (ديكا) ، الذي كان قد سحره بصورة خاصة . اذ كان لهذا الاخير اعظم التأثير على (لوتريك) ، علما بأنه كان تأثيره محدودا وفي بعض التفاصيل ، اكثر مما هو في تطوير مواضيعه أو لفته ، وقد دفع (لوتريك) ضربة للانطباعية في بعض لوحاته ، حيث انه حاول الرسم في الهواء الطلق ، الا انه لم يستمر كثيرا في هذا الخط الذي لم يجد فيه تفتح .

وبعكس ذلك فلقد وجد لدى كل من (ديكا) واليابانية ، التي اكتشفتها الجماهير الفنية الباريسية منذ فترة ، وتلقته فورا باعجاب ، عاطفة قابلة للتحويل الى سمات وخطوط ، ودرسا يستحق التأمل والتعمق لقد سحرته اعمال المعلم الانطباعي ، كما سحرته المواضيع المسرحية ، وتلك المتقطعة عن الحياة الوضيعة

« لم اعرف متعة تفوق متعة التصوير »
« لوتريك »

لقد وجد التاريخ في لوتريك منشدا لحقبة ، ذلك ان كل ما ينطوي عليه ما ندعوه بالعصر الجميل ، من الجنون ، والعظمة الزائلة ، والعذوبة الهاذية ، والقلق والحزن ، كلها تنعكس في اعماله ، وتجد فيها شاعريتها واسباب خلودها ، وحينما نذكر اليوم (مونمارتر) في افول القرن ، أو الطاحونة الحمراء ، أو راقصات الاستعراض ، فان أول اسم يتبادر الى شفاها هو اسم (لوتريك) فلقد كان الشاهد النبیه لهذا العالم الذي عرف كيف ينشده بفنائية ، وقد أفلح أكثر من أي سواه ، في التعبير من خلال الصور الهاربة لحياة سطحية وموقته كلها ، ومكرسة للحظة الراهنة فقط ، والحقيقة الخفية لوضع انساني متميز .

بعيدا عن كل سلفية اخلاقية ، أو أي منهاج ثقافي من أي نوع كان يرسم (لوتريك) مدفوعا بنزاع حياتي فالعمل في الرسم كان يشرح صدره ، وكان يقول لاصدقائه : [لم اعرف متعة تفوق متعة الرسم] .



حبر صيني ... لوتريك

كما هي ينايع رغبته الخلاقة ، وقد أتاحت له حساسيته نحو الخط المحدد المتحرك السريع ، والمعبر تعبيرا عجيبا ، الى جانب اقتصاده في الوسائل ، واستخدامه القليل القليل من الالوان الصافية دوما ، لان يبلغ نتائج ذات حداثة مذهلة ولا سيما في الاعلانات والطباعة الحجرية الملونة ، ولقد كان نجاحه في هذا الميدان سريعا وضخما .

وكانت اعلاناته العامة المعلقة في شوارع باريس ، بمواضيعها الواقعية المضادة للاعراف والى جانب تكويناته الغريبة التي لا تتردد في اقتطاع نصف الوجه ، تحديا للاذواق المألوفة والآراء المسبقة وحشمة المجتمع البورجوازي ، اذ ليس من باريسي الا وينفعل بعنف حيال ظهورها ، فاما ان يصدم او أن يتحمس ، انما لا يلبث عديم الاكتراث ، وسواء كان في هذا النوع في الرسم على المسند ، فان لوتريك لم يتنلمذ على أحد ، كما أنه لم يكن له تلميذ ، بمعنى الكلمة [رغم أن الكثيرين ، من « روو » الى بيكاسو قد استفادوا من تعلمه] ، بل هو يجد طريقته ، ويكتشف ثم يرسل أسلوبا جديدا في التصوير ، وهو يترك شهادة وإرثا .

ان القدر الغريب والقاسي معا ، الذي منحه العبقرية وظما للحياة والمعرفة لا يرتوي ، هو الذي فرض عليه أيضا تلك الهيئة غير المتجانسة والمثيرة للشفقة ، التي لا ينقذها من السخرية سوى عينين

المألوفة كل يوم ، وبدقة الرسم الحاد الذي يقلف الصور الظلية ، وبلاطر الجريئة . وغير المألوفة للمشاهد كما جذبته تأليف (أوتامورو) و (هيروشيغ) المهذبة ، وسائر المعلمين اليابان ، بخطوطهم ذات الزخارف المقولبة الناعمة ، وبرشاقة التخطيط في الرسم ، بحداثة المنظور الذي يتحقق عن طريق الابعاد المتناقضة ، حيث يتركز الاهتمام حول الصور التي تحتل الصف الاول .

لقد استخدم (لوتريك) كافة العناصر المذكورة . بعضها اقل وبعضها اكثر ، وهي التي نجدها في معظم اعماله ابان فترة نضوجه ، الا انه يبدأ بتمثلها وتحويلها بعد اغنائها . وقد أعاد صياغتها من خلال رؤية خاصة به ، تبدو بعيدة عن الكمال الانشائي لدى (ديجا) من جهة . كما وعن الاناقة الزخرفية للتكوينات اليابانية من جهة أخرى .

وحيث أن (لوتريك) قد اكتشف دعوته في الالم . باعتباره ، المخرج الوحيد لتخلصه من الكابوس اليومي . اذ هو لا يستطيع ان يعيش حياة عادية ، ولذا فهو يجد الهامه في الغزارة المفرطة ، وفي تنوع الحياة التي يراها تتفجر وتندوم من حوله ، وهو يحاول التقاط تلك الارتعاشة الحيوية ، وان يترجم تلك الحركات وتلك العواطف الآنية ، فأتى تصويره مباشرة ومتفيرا ، هزليا ومثيرا للشفقة ، مقتضبا في جوهره ، ومنفعلا



في الطريق



وجه

قوة التعبير ، وكان (رينيه برينستو) المقرب الى أسرة لوتريك ، والذي سرعان ما أعجب بمواهبه ، قد وضع تحت تصرفه تقنيته الخاصة ، وكان يستقبله في مرسمه الخاص في باريس طوال ربيع عام ١٨٨٢ .
الا أن تطلعات (هنري) سرعان ما جذبته بعيدا عن عالم استاذة ، وخلال الصيف التالي الذي يوزعه بين ملكيته في البوسك والاخرى في سيليران ، تتركز اهتماماته اكثر ما تتركز على أعضاء أسرته ، كما وعلى الفلاحين والعمال الميامين الذين يتاح له الوقت لمراقبتهم في عملهم اليومي المتواضع . وهناك حقق

كبرتين حزينتين ولكي يتحاشى مهما كلفه الامر ، الهزؤ والشفقة في البيئة التي ولد فيها ، فهو يلتجئ الى (مونمارتر) ، ذلك الحي البوهيمي المتهتك ، والمجهول آنئذ من قبل سواح ذلك العصر ، وهو يعيش نوعا ما على هامش القانون ، وهو يتقبل الفن كما يتقبل الرذيلة ، ومتعة ساعة كما يتقبل افلاس الحياة ، وفي اطار الحانات المتعددة وسائر الاماكن التي تقدم الكحول ، والجوقات الصغيرة ، كان البؤس القذر للنهار يتحول بمعجزة كل مساء الى مشهد من النور والحبور ، وقد جعل منها (لوتريك) حقلا لكشوفاته ، حيث تتجلى له حالا منجما لا ينضب من النماذج ، والاشخاص القابلة لامتناس وتسويق كل ما لديه من اهتمامات وفضول ، فهو يدرس بتؤدة تلك الصور التي يحللها بدقة والم ، حتى يستخلص منها العصاره المعبرة ، والحاملة لحقيقة انسانية صميمية .
ولكل هذه النماذج يدفع (لوتريك) ضريبة الفنان ، حيث يحقق وجوها دقيقة غير متحيزة ، وبعيدة عن المجاملة ، الا انها مغلقة احيانا بظل من الحنان ، مشوبا بشيء من السخرية ، وانسانية دوما ، حتى اقصى الحدود ، ذلك ان الحياة التي اضطرته الى دور المشاهد لم تمزق قلبه ولا هي ايبست فكره .

وكانت احدي التسلية المفضلة لدى هنري الصغير وهو في سن الخامسة ، ان يرسم وفق نماذج طبيعية بأقلامه الملونة ، والاشخاص والحيوانات التي تؤلف عالمه الطفولي ، الا انه في عام (١٨٧٩) وإثر الحادث الثاني الذي تعرض له ، اذ تبين له انه لن يعود طفلا كسائر الاطفال ، أصبح الرسم الذي كان يعتبر ، بمثابة تزجية للوقت ، خشبة النجاة الوحيدة ، والضرورة الاولى بالنسبة له ، انه يهوى الركض والصيد واللعب والحرية بعنف ، فيجد نفسه سجيناً بين اربع جدران غرفة ، مسمرا على السرير ، بينما تجري الساعات الى ما لا نهاية ، وخلال هذه المعالجات الطويلة نضجت دعوته الفنية ، كمحاولة يائسة ليحيي على الورق كل ما لم تعد الحياة في مقدورها ان تمنحه له .

تحتوي مجموعته في نيس في عام (١٨٨٠) على رسوم تمهيدية لبحارة وقوارب وعربات وخيل تخب ، واذا كانت تبدو لنا تقنيته فظة ، والمناظر والتشريح غير كاملين ، الا اننا مع ذلك فنحن ننذهل حيال مقدرته الغذة على التأليف ، والقوة والجرأة التي يلتقط بها الاشارات والحركات .

ان قوة (لوتريك) سواء كان ذلك في رسوماته إبان الطفولة ، او في تصويره إثر نضوجه ، لتكن في تأليفه الحيوي الذي يحول الموضوع الى رمز عصبي ، عار عن كل نافلة ، حيث يضخم الى اقصى الحدود



في السيرك

له أداة لازدهارها ، لقد كان احتقاره الفريزي للرسم التقليدي ، وميله الى الهزل ، وحس الكاريكاتور الذي ميز (لوتريك) منذ السنوات الاولى التي امضاها في مرسوم كورمون ، تظهر بكل حرية لدى محاكاته الساخرة (للغابة المقدسة) التي كان قد عرضها (بوفي ده شافان) في صالون (١٨٨٤) ومنذ تلك الفترة لم يعد لدى كورمون او التصوير الاكاديمي اي شيء هام يتعلمه منهم ، وها هو ذا (لوتريك) لوحده من جديد ، وهو يبحث عن مذهبه بين الفنانين الجدد (لمونمارتر) يتحمس حيال اعمال (ديجا) وينفعل بالحياة الصاخبة التي تتخمر في تصوير عصره ، وبالانطباعية ذات المطبوعات اليابانية .

وبين عامي (١٨٨٥) و (١٨٨٨) ، ومن خلال مجموعة كاملة من الرسوم والتساوير ، بينها العديد من الرسوم الشخصية ، هو يوضح ويحدد ببطء أسلوبه ذلك ، وقد تحرر بالتدريج من كل تبعية وكل نفوذ خارجي ، بحيث أصبح أسلوبه الخاص به ، والقابل لترجمة فورية ، وبالدقة الكلية ، طريقته في الرؤية والانصات والاحساس بالكون ، وفي عام (١٨٨٦) تعرف

صورا متعددة ذات حدة لاهبة ، حيث ان الريف هو قماشته الخلفية ، اما التقنية التي يستخدمها : اللمسات الخفيفة المتصالبة ، والالوان المندمجة بمهارة ، والبحث عن تأثيرات ضوئية ، فهي تكشف عن اتجاهه نحو الانطباعية .

واثر مروره لدى برينستو دخل (لوتريك) مرسوم (بونار) وهو رسام اكاديمي من المدرسة القديمة . وهناك تدرس على دراسة جدية للقوانين الاساسية للرسم ، بالرغم من مجازفته في التنكر لمواهبه الاوفر أصالة ، والاوفر حيوية من رسالته ، ويشهد على ذلك التطور الذي حدث لرؤيته ، صورة لوالدته في صيف عام ١٨٨٣ ، في تلوينها الابيض المتنوع ، بفوارق دقيقة ، وبالاهمية المعطاة للصف الامامي ، حيث يبرز الطاس الازرق واليدان الكبيرتان للموضوع ، بحيث تتجاوز محاولة التفسير هذه مجرد الامانة الواقعية ، الا ان المجهود الذي خضع له طوال عامين من الدراسة لدى (كورمون) والذي انما كان يبذله بفية تحقيق رسم ذي تقنية كاملة ، منفذا وفق كافة القواعد ، لم يكن ليخفق دعوته ، بل بعكس ذلك ، فهو قد اتاح



راوصات



حركات ووجوه

وفي اليوم التالي كانت تلك المدونات السريعة تتجسد لتصبح لوحات او مطبوعات حجرية ، ففي شخصية (لاجولوي) ابنة الريف الخشنة التي اصبحت الراقصة الاولى في الطاحونة الحمراء ، والتي تتحول سحنتها الفليضة بفعل السحر ، لدى اولى دقات الموسيقى فتصبح والرقص شيئاً موحداً ، يجد (لوتريك) التجسد الفعلي لظاهرة حياتية ، وقد جاء اول اعلان له في عام (١٨٩١) لصالح (الطاحونة الحمراء) حيث نشاهد (لاجولوي) وقد رفعت ساقها بجرأة ، وجسمها مشدود ومرتعش ، وهو يتحدى الانظار بشكل مثير ، وقد وازنها طباق

(لوتريك) بفان غوغ ، وسرعان ما شعر حياله بتعاطف حميم ، ويدل الرسم الذي عمله في العام التالي لفان غوغ ، في عنف وسرعة الخطوط المتصالبة ، على شيء من التأثير للعبقري الهولندي ، انما كان التأثير الاول والاخير ، كما ان تأثيرات المدرسة الانطباعية لم تترك لديه اثراً جوهرياً ومستديماً ، وبخلاف الاساتذة المعاصرين له ، وبالرغم من أن (لوتريك) كان يضع اشخاصه في بيئة طبيعية ، الا انه لم يكن يكتسح للتقلبات الجوية ، بل يحصر اهتمامه الاساسي في الحضور الشخصي ، وفي الرسوم الشخصية فيما بين عامي (١٨٨٩) و (١٨٩١) ، وكان الاطار لكثير منها بستان الاب فوريه ، حيث يعالج الخلفية باقتضاب ، ويحددها بكتلة مبرقشة حيث تبرز الصورة ، وبمكس ذلك فان جل اهتمامه منصب على شخص المستوى الامامي ، الذي يغلغه نور ثابت لاتخفى فيه اية لمحة .

لقد وُسم عام (١٨٨٨) بحدث فني هام لهو لوحة ذات قيمة تاريخية (السيرك فرناندو) و (المضمار) ، اذ بهذه اللوحة يظهر نوع جديد وتقنية جديدة من تصوير (لوتريك) ، وهي تفتح الطريق امام سلسلة من الاعمال المستوحاة من السيرك ، والتي تقدم لأول مرة العناصر التي تصبح فيما بعد الادوات الاوفر حيوية وابتكاراً من اسلوبه ، فالاشخاص في واقعتهم الحيوية ، قد اخذوا في معظم الاحيان بمثابة اشباح سريعة ، اما الرسم فيختصر حتى يصبح عبارة عن زخارف تخطيطية ، حتى يبلغ الفكرة الايقاعية ، وحتى اللون يقتصر على مناطق ضيقة مسطحة ومتشابهة ، وبعد ان حدد (لوتريك) بهذه الطريقة وسائله التعبيرية ، لم يعد له الا ان ينظر من حوله لكي يختار ، ضمن المشهد المتحرك والمتنوع دوماً لوج الحياة ، المواضيع والاشخاص الذين يشعر أنهم اقرب اليه من سواهم .

منذ عام (١٨٨٦) اصبح (لوتريك) يتردد باستمرار على المغني (اريستيد برون يان) ، ويقضي سهرات في حانته (الميرليتون) كما صور له عدداً من غلافات اغانيه ، وسرعان ما صار يتردد ايضا على اماكن اللهو امثال طاحونة الجاليت ، ومرقص الاليزيه - مونمارتر ، ثم الطاحونة الحمراء ، اعتباراً من عام (١٨٨٩) ، وسرعان ما اصبح حضور الرجل القصير العاجز والمتأنق دوماً جزءاً لا يتجزأ من تلك البيئة كعنصر مألوف ولا غنى عنه ، وهناك بين الكوايات والخياطات الصغيرات اللواتي كن يمارسن في كل مساء رقصة عاصفة وجنونية (الكانكان المشهور) ، وجد (لوتريك) شكلاً لاذعاً وشخصياً من الهامه ، واد كان يجلس الى طاولة صغيرة في زاوية من القاعة ، كان يلخص بسرعة وثقة الرسوم الاعدادية للمشاهد المتعددة لتلك المهزلة البشرية والاخلاقية ، ويبرزها ويوضح قسماتها بقسوة لا هوادة فيها ، من خلال الجو اللاهب والمعتم للكحول .



وجه معبر .. تفصيل من لوحته

وبلمسة القلم الواحدة الحادة ، حيث يجبر الواقع لان يتجلى بالكلية ، يعالج (لوتريك) صور الشخصيات الشعبية في السيرك ، مثل البهلوانين (فوتيت وشوكولا) ، وصور المرتادين على الحانات والمقاهي الفنائية ، وصور أصدقائه وابن عمه (جيرييل تاييه ده سيليران) ، وهو متمد بطوله ، وأشخاصا ضائعين بين الجموع المغلفة التي اثار انتباهه منها جانب او تعبير او اشارة .

والى جانب هذه المواضيع المفضلة ، يجذب عالم آخر ريشة لوتريك منذ عام (١٨٩٢) هو عالم الدعارة . اذ يهيم فيه الواقع البشري للمخلوقات التي يتألف منها ، ذلك ان الفنان لم يرغب مطلقا في اللوحات المصورة ضمن المراسم ، لانه يخشى منها على غياب الحقيقة والتصنع اثناء الجلوس ، الا انه يرسم في البيوت السرية ، اجمل دراساته العارية ، وصوره الشخصية ، التي لا يعرف فيها المجاملة ولا الاحتقار ، ان المواضيع الاشد مجونا تخرج وكأنها مطهرة من ريشة لوتريك ، الذي يتخذ حتى في الرذيلة ، غير الطبيعي والمشوه ، تلك الجزئية الدقيقة من الحقيقة التي هي ختم للاصالة . وخلال عشر سنوات من (١٨٨٩) والى (١٨٩٩) ، اذ يستغل لوتريك تلك المواضيع المتعددة ، فهو يفلح في الحفاظ على اسلوبه دون تشويه ، كما انه اثبت قوة تعبيره الرائعة في مستوى ثابت ، اذ ان التكوينات تلفظ وفق منظور غير مالوف ، كما تبرز الحدود واضحة ومثيرة ، والالوان معدودة ونقية ، حتى وهي متميزة

زميلها الشهير (فالانتان له ديروسيه) وهو الشبح المزوي المفكك ، ثم تأتي شخصيات اخرى لتؤلف تباعا منظور (لوتريك) وتبرز خصائصها او فر شخصية وتعبيرا بفضل الفعالية الخارقة للخط البياني ، لاستخدام معتدل وعبقري وغير متوقع معا للالوان .

وللمسرح كمسرح جاذبية لا تقاوم على الرسام ، فهو يتبع الابطال الذين اكتشفهم في المقاهي الليلية في مونتارتر ، وحتى المسارح الكبرى في (شانزليزيه) كما راح يتبع حلبة السيرك وميادين الدراجات والسباق ، وقد اخذته حمى لا تقاوم ، وهو يعود كل مساء ليختلط بجماهير (جاردان ده باري) لكي يدرس الراقصة جين افريل وفي راسه دوما نفس المنهاج . كما يتردد على « الديوان الياباني » محاولا تثبيت الخفة المعبرة للوجه القلق والمفزع (لايفيت جيلير) بحيث يفصح خصوصا عن ذكائها التمثيلي ، وهو يعرفنا على الانسانية المعذبة ، والحزن المستسلم ، والمؤثر للمهرجة (شا - او - كاو) (وذلك اللون الاصفر المثير في اللباس المنتفخ للمهرجة ، وظل العينين المملوءتين حنانا مكبوتا) .

وهو بعكس ذلك ، عندما يصور (مارسيل لاندير) خلال رقصة (بوليرو شيلبيريك) تتحول كل احساسه الى اكليل منير من الالوان ، منطلقا من الشعر الاشقر البديع الى الزهري اللامع ، فالى خضار الثوب ، المتعارض مع زرقه بذلات الغلمان ، وهي تولف مزيجا يحركها فقط الاندفاع الجنوني ، لرقص الشخصية الرئيسية .



وجه مأساوي

(١٩٠١) بمقادير كبيرة من الألوان ، عوضا عن قيم التخطيط المحدود ، انما هي ارهاصة للشروع في مرحلة جديدة في تصوير لوتريك ، الا ان المنية عاجلته بعد بضعة اشهر ، فتوقف ذلك التطور .

ولكي يكون في مقدورنا اصدار اي حكم على الفنان ، فلا بد لنا من العودة الى (لوتريك) الطاحونة الحمراء ، (صالون شارع الطواحين) ، والى الآلاف من الرسوم الشخصية الهائلة والمشقة في آن معا ، ان تلك الرسوم ، بعيدا عن كل فكرة مسبقة ومعادية للتقليدية بشكل أصيل ، انما تحقق رسالة شاعرية تمثل في النهاية فعل محبة في الحياة ، شاقا وشجاعا وصادقا .

كلمة عن اعمال تولوز لوتريك

« آه من الحياة ، الحياة » ... كم من التفسيرات يمكننا ان نجد لهذه العبارات المبتورة ، حسب النبرة التي تنطق بها ، وبالنسبة للوتريك الذي كان يحب ترديدها ، اي طعم مر كانت تحتوي عليه ، بالرغم من انه كان يحاول اخفاء مأسويتها تحت مظاهر السخرية ، لقد كانت حياة الانسان ، والحيوان البشري تلك ، في قلب اعماله ، وهو الفنان الوحيد في عصره الذي اصبح

ومذابة ، فهي تبرز بفضل مقاربات جريئة وموحية ، مثال الثوب الالاسي (لاي فلور) و (العريشة الزرقاء في الخلفية) والاسمر النائن المائل الى الحمرة في شعر (مدام بوبول) اثناء زينتها ، والاخضر المتموج في ثوب النوم ، والذي ينعكس على زجاجات الكريستال .

في عام (١٨٩٩) كانت الحياة الفوضوية والمنحلة ، الى جانب الافراط في الكحول ، قد اثرت في تقصير عمر لوتريك ، واثرت نوبة حادة للغاية ، افلح رغم ذلك في ان يسترجع ، ابان مكوثه في المصح ، حيويته المألوفة ، ودقة خطوطه في الرسوم التي حققها انطلاقا من الذاكرة حول موضوع السيرك ، الا ان شيئا فيه كان قد انطفأ ، ولعله ذلك الاهتمام المشوب بالحياة ، التي كانت قد طبعت اعماله السابقة بسمات خاصة .

واثر خروجه من المصح ، وهو لا يزال ضعيفا ومريضا ، اصبح يهمل ريشته اكثر فأكثر ، ذلك ان الرسم بات يسبب له تعباً متزايدا وغير محتمل ، وله اعمال مبدعة واصيلة تابعة لتلك الفترة من حياته ، امثال صورة الانجليزية الصغيرة التي تلاقى بها في مرقص في الهافر ، الا اننا نكتشف في اعمال اخرى بعض الهبوط من حيث النوعية ، وضعف في التعبير ، يدفعه الى البحث عن تقنيات جديدة ، لتجديد اسلوبه ، ويبدو ان لوحته (امتحان في كلية الطب) التي رسمها في عام



التعبير الانساني عند لوتريك

عالمه الخاص ، واذا كان الملاذ الذي لا غنى عنه ليستطيع ان يتحمل ذاته بصورة افضل ، فهو انما يكفي ايضا لازدهار عبقريته ازدهارا كاملا .

السيد جان لاير امين متحف تولوز - لوتريك في البي

حياة الفنان لوتريك :

ولد هنري ده تولوز - لوتريك - مونفا في آبي في ٢٤ تشرين الثاني (١٨٦٤) من أبوين اولاد عم ، ينتميان الى اسرة من اعرق الاسر الارستقراطية الفرنسية ، وكان والده الكونت الفونس ده تولوز - لوتريك نبيلًا انيقًا متميزًا ، غريب الاطوار احيانًا ، وورث اسم شهر منذ الحروب الصليبية ، وكان يوزع اوقاته بين الحياة الباريسية الاجتماعية ورحلات الصيد في اراضيه الشاسعة ، برفقة اصحابه .

اما والدته ، اديل تايبي ده سيليران ، فقد كانت بعكس ذلك ، امرأة ذات مبادئ صارمة وعميقة التدين ، وتجمع بين الشدة واللين ، ولقد كانت دوماً ، بالنسبة لولدها ، رمزا للامان ، حيث يمكنه ان يجد الملجأ والعزاء في وسط صعوبات الحياة ، كما وجد الدعم والحماية اللتين لن يحرم منهما حتى في احلك

هذا الاهتمام مسيطرا بل ، ومستحوذا عليه ، وكان يكتب : [الرسم الشخصي فقط هو الموجود ، وليس المنظر ، ولا ينبغي ان يكون اكثر من امر عرضي .. ولا يجوز ان يستخدم الا لزيادة في ايضاح خصائص الصورة] ..

لا يوجد لدي لوتريك اي اهتمام بالزخرف او الانشاء او المادة كفاية لذاتها ، بعكس (ديكا) او (رينوار) او (سورا) ، بل فقط الرغبة في التعبير عن الانسان ، ان بواسطة الحركة او السكون التوفز او الاسترخاء ، ولقد كان لوتريك فذا في تلك الحقبة التي كانت تتجابه فيها النظريات الجمالية ، سواء بتعبير الوجوه الحر او في احيان كثيرة بالايحاء المجازي للمساته ، حيث يعبر عن بعض الحالات الخاصة ، الا ان اثباتاتها لم تزل غريبة عن تصوره للعمل الفني ، وبالرغم من ان انجازاته التي تتميز بالتجديد ، والحديثة وزاوية رؤياه او تنويراته ، والحماس المعتدل الذي يبديه خلال التنفيذ ، واستعماله غير المعهود لبعض الالوان ، تقربه ظاهريا الى التعبيريين ، فان مبادرته الخلاقة التي تسمو في معظم الاحيان من الواقع الى النموذج ، ومن المظهر الى الخاصية هي بعكس ما سبق ، اقرب ما تكون من الكلاسيكية في اعماقها ..

وهكذا يتضح وكأنه يتطهر ذلك العالم الذي هو

الساعات العvisية ، وقد مرت طفولته الاولى دون صدمات بين جدران فندق بوسك القديم في (آلي) حيث بدأ دراسته .

وفي عام (١٨٧٣) انتقلت أسرته كلها الى باريس ، حيث جعل هنري يدخل معهد (فونتان) الذي أصبح فيما بعد معهد كوندورسيه ، الا انه بعد عامين اضطر اهله لآخراجه منه بسبب ضعف بنيته ، ولكي يتابع دروسا خاصة ، ليتمكن من اكمال دروسه ، وكانت دفاتره المدرسية ، ولا سيما الترجمات اللاتينية والانجليزية ، وفروض الرياضيات ، مرصعة في معظم الاحيان بخطوط سريعة ، هي انعكاسات عن حياة الطالب اليومية ، وبظلال الخيل ، الى جانب رسومات كاريكاتورية عن اساتذة او رفاق الدراسة .

لا يسعنا ان نتحدث عن تلك الفترة ان يكون لدى (لوتريك) دعوة حقيقية لا تقاوم ، انما قد نجد بالاحرى مؤهلات لا شك فيها ، من حيث استعمال الاقلام والريشة ، ان مثل تلك الاستعدادات لا تبدو في حجم يتجاوز التسلية المحبة ، فلقد كانت الاجيال السابقة معتادة على تعاطي الرسم المائي او بالباستيل على اساس هواية ذكية ، الا ان حادثتين خطيرتين قلبتا بعنف حياة هنري الفتى ، وجعلتا يتجه نحو طريقة في الحياة لم يكن ليتوقعها له احد ، ففي ايار (١٨٧٨) في منزله بالبي ، زلت قدمه صدفة على ارضية البهو الخشبية ، فانكسر عظم فخذه اليسر ، وفي العام التالي ، اذ كان يعالج في « باريج » سقط وهو يتنزه ، فتحطم عظم فخذه الايمن ، ومنذئذ ابتدء محنته المضنية ، التي تتخللها عمليات ومعالجات واقامة متكررة في مختلف المناطق الحرارية ، ليصل الى يقين قاطع بان ساقيه لم تعد قابلتين للنمو ، واذا كان عليه ان يضطجع طوال فترات مطولة ، وحرمان بذلك من اقراب الاشياء الى قلبه ، الالعب والرياضة والسباقات الجنوبية في الهواء الطلق ، وقد مزقته الآلام الجثمانية واذلاله تشوه جسمه [حيث ان جذعا ضخما قد نما بسرعة فوق ساقيه النحيلتين ، بينما اكتسى وجهه بدمامة كان يتسلى احيانا في السخرية منها ، ولقد اكتشف في الرسم ذلك السلاح الفعال لقهر السأم ، والكآبة واليأس من تلك الساعات الطويلة التي كان يقضيها في جمود مفروض ، وحينما لاقى لدى رينيه بريستو ، الرسام الاصم الابكم ، الذي كان صديقا لآبيه ، التشجيع الوافي ، أصبح مطلبه ان يتمكن من تكريس حياته للتصوير ، الا انه اكراما لوالدته ، قبل باتمام دراسته ، واجتاز فحص الثانوية في (تولوز) بعد ذلك وجد نفسه حرا في ان يلتزم بما يعتبره منذئذ هدفه الواحد : التصوير .

وبعد تدريب وجيز لدى بريستو ، دخل مرسم

(بونا) احد الفنانين التقليديين الاوفر شهرة في باريس ، وذلك في خريف عام (١٨٨٢) ولبت فيه حتى الربيع التالي ، وقضى الصيف في آلي وهو يرسم رسوما شخصية تتم عن تطور تقني ممتاز ، ثم يعود الى باريس حيث يتردد على مرسم كورمون طوال عامين . وقد عقد فيه علاقة صداقة مع عدة زملاء ، وفي عام (١٨٨٦) الذي التقى فيه بفان غوغ ، استأجر مرسما في (مونمارتر) بقي فيه حتى عام (١٨٨٧) ولقد أصبح الآن يستطيع متابعة الطريق التي اختارها ، لوحده ومنذ تلك الفترة لم تعد حياته الفنية بالاحداث الصغيرة ، تسجل تطورات هامة ، ففي حي مونمارتر البوهيمية ذاك ، وبين الحانات والبيوت السرية والمراقص والمقاهي ، حيث تحتشد جموع غير متجانسة على هامش المجتمع ، اكتشف (لوتريك) عالما خاصا أصبح عالمه ، حيث يستطيع ان يندمج بسرعة ، وحيث دماسته تمر غير ملحوظة ، وحيث الحياة المسعورة ، والمرة والمبادرة تفصح لقلمه مجال اكتشافات متجددة دوما .

وفي عام (١٨٩٣) عرض في قاعة جوبيل اعمالا من الهام (مونمارتر) وقد لاقى بعض النجاح ، كما لاقى المعرض تشجيعا من ديكا العظيم ، وقد اجتذبه المسرح ايضا بعد ذلك ، فراح يعد اعلانات وبرامج للمشاهد ، عدا عن تكريس بعض اللوحات والطباعة الحجرية للمشهورين من الفنانين والفنانات ، وقنادخله صديقه (تريستان برنار) عالم الرياضة حيث وجد (لوتريك) مراكز جديدة يستخدمها بنشاط وحماس لا يفتقر .

وفي عام (١٨٩٥) ذهب الى لندن حيث التقى بوايستلي وواوسكار وايلد ، ثم سافر في العام الذي تلاه الى كل من هولندا وبلجيكا واسبانيا والبرتغال ، حيث عمق ثقافته الفنية ، واذا قبل في نادي المجلة البيضاء الذي كان يجمع في تلك السنة زهرة النخبة الثقافية الباريسية ، فقد عقد فيه صداقات حميمة ، لا سيما مع الاخوة ناتانسون ناشري المجلة ، واقام لديهم لعدة فترات حيث وجد فيهم وجد ، فالوتون وبونار وفويار ، الذين اعجب بهم كل العجب وايد تجاربهم الفنية ، الا انه ثابر عمله العنيد بتواتر جنوني ، حيث كان يعمل بتناوب اللوحات والاعلانات والرسوم الفكاهية للصحف ، والصور الايضاحية للكتب ، والطباعة الحجرية باللون الاسود او الطباعة اللونية ، الا ان الافراط في الكحول بات يهدد صحته ، وفي عام (١٨٩٩) ادخلته والدته المستشفى في مستوصف في نويي ، حيث قضى



راقصان

الحياة المنحلة ، وكان قصر مالرومي في الجيروندي هو الملجأ الذي كانت والدته تنتظره فيه ، حيث سرعان ما كان يذهب ليخفي سقوطه أبان الازمات ، وفي تموز من عام (١٩٠١) ، أصيب بشلل ، وذهب ولاحر مرة الى القصر القديم ، الذي لن يغادره ، فقد انطفأت شعله حياته وهو في السابعة والثلاثين ، وتوفي في التاسع من ايلول بين ذراعي امه .

ثلاثة اشهر في حزن يائس ، وقد كتب الى ابيه :
[انا سجين ، وكل سجين ميت] ، ولكي يثبت
للأطباء انه تماثل الى الشفاء ، جعل يرسم من الذاكرة
مجموعة كبيرة من المشاهد المستوحاة من السيرك ،
فاطلقت حريته ، الا انه كان تحصنا قصير المدى .
اذ انه بالرغم من ملاحقة حارسه الشخصي الذي
لم يكن ليده لحظة ، فقد عاود بسرعة الى عاداته في

سقف كنيسة السكتين

لميكلانجيلو

إعداد : مها قواص

نوع الفريسك ، والتي هي أساس البيت الذهبي لـ (نيرو) .

وهذا من فن الزخارف اخذ تسمية الفروتسك ، وهو النسخة الجديدة لرسوم قديمة لـ (برناردو بينتورتشيو) لاشخاص نستطيع مقارنتهم بالمشروع الاول لـ (مايكل انجلو) مع رسوم سقف ستانزا ديلا سفناتورا ، حيث رافائيل وضع كل شهرته ١٥٠٩ - ١٥١١ لكن (ميكل انجلو) قرر بعد الدراسة العميقة بأن التصوير على هذا النمط ، سيكون فقيرا جدا من الناحية الفنية ، وطلب السماح له بتطوير مخططه ، وقد اعطاه البابا تلك الصلاحية في تنفيذ ما يريده .

انتقى مايكل انجلو مواضيع رسومه من قصص العهد القديم ، وهنا ولاول مرة الثقافة (اليونانية الرومانية) دمجت مع عالم الكتاب المقدس ، وقسم ميكل انجلو السقف الى ثلاث اجزاء رئيسية ، وكل جزء يحوي ثلاث مشاهد محاطة بصور الانبياء والقديسين :

١ - خلق الدنيا : أ - الخالق يفصل بين النور والظلام .

ب - خلق النجوم والكواكب .

ج - الرب يبارك الارض .

٢ - الخطيئة : أ - خلق آدم .

ب - خلق حواء .

ج - الخطيئة .

٣ - الطوفان : أ - هبة نوح .

ب - الطوفان .

ج - سر نوح .

والشيء الواضح والجلي للموضوع الرئيسي في زخرفة السقف هو الخليقة والفناء للجنس البشري ، والحاجة الماسة لظهور الرجل الجديد ، تلك المشاهد للعالم القديم قبل الحقبة الفسيفسائية ، وجدت معطياتها قبل ظهور الاثني عشر حواريا للشعب المقدس قبل عيد الفصح ، والذي بدا بالفصل الاول للخليقة وحتى الطوفان ، وقد اوضح (مايكل انجلو) بأن كل شكل في السقف كان مخططا له من وجهة النظر الدينية ، بعض مشاهد الخليقة ، تتصل بالحقبة المسيحية اتصالا مباشرا من وجهة النظر الدينية تلك ، وبعض المشاهد الاخرى هي اقل قيمة فنية من سوابقها لكن (ادجار ويند) اشار الى ان تلك المشاهد كانت نتيجة سياسة خاصة للتوفيق بين الاشكال والتي تعود الى فترة الآباء السابقين .

في آذار سنة (١٥٠٨) اقام ميكل انجلو في فلورنسا ، وبدا كأنه قد خطط للاقامة فيها دائما ، لكنه لم يتوقع نداء البابا له لرغبته بتكليفه في ان يقوم بتصوير وزخرفة السقف في كنيسة السكتين . كلف ميكل انجلو برسم كنيسة السكتين بدعوة من البابا يوليوس الثاني ، وكان ميكل انجلو يؤثر النحت على الرسم ، فنصح البابا بأن يكلف رافائيل عوضا عنه ، لكن البابا اصر على تكليفه هو بالذات . وفي العاشر من آذار (١٥٠٨) كتب ميكل انجلو العبارة التالية [اليوم انا ميكل انجلو ، شرعت في رسم كنيسة السكتين] وقد جاء الرسم بعد اربع سنوات من العمل المضني والمرهق مفخرة من مفاخر الفن الايطالي .

في رسالة في آيار (١٥٠٦) ، ظهرت رغبة البابا يوليوس الثاني ، كامتداد لرغبة قديمة في زخرفة الكنيسة ، بدأت منذ عهد سكستوس الرابع ، ففي عام (١٤٧٣) بدأ ببناء الكنيسة نفسها بالقرب من الفاتيكان ، والتي اصبحت مكان اقامة البابا فيما بعد . والمهمة الاولى لمايكل انجلو كانت في وضع الدراسات للاثني عشر قديسا ثم استقر رايه على دراستين ، الاولى تركز على الرسم التوضيحي للقديسين بأشكال هندسية مزخرفة والثانية ركزت على التصميم الهندسي الذي تحول الى اشكال شبه متحركة عبر الزوايا . وتقريبا محاطة باطار بيضوي ، هذه الزخرفة التوضيحية هي عبارة عن تقنية مستمدة تقريبا من



سقف السكستين

والرمز في اختيار النبي يونان نفسه جاء للدلالة على غموض السيرة المسيحية في البدايات ، هذه الرموز هي التي أدت الى اختيار ميكل انجلو ذينك النبيين لرسمهما في امكنة الشرف في نهاية الكنيسة . اما القسم الذي صور فيه ميكل انجلو بدء الخليقة ، فنجد فيه رسوما لبعض الانبياء يحيطون بشجرة المسيح ومولد العذراء للمخلص ، مع وجود محاور ذات أهمية في منتصف الكنيسة فخلق حواء كان من أهمها ، اذ انها تشكل جزءا رئيسيا من زخرفة قبة الكنيسة وقد تركزت في القسم الفاصل بين المدخل والقبة ، ويعتبر الفاصل الرئيسي بين المسيحية والهراطقة العابثين .

وقد رافق خلق حواء النبي (حزقيال) من جهة ، والملائكة والكاهنات من جهة أخرى وكما قال النبي حزقيال - [ان آدم النائم على شجرة ميتة ، والتي عبرها المسيح] وكتب سان اغوستينو - [آدم هو المسيح ، وحواء هي الكنيسة] .

عندما بدأ ميكل انجلو رسومه في شتاء (١٥٠٨ -

وان التطور الظاهر في الطراز والاسلوب بالنسبة لميكل انجلو والتقدم الواضح خلال مدة العمل التي استمرت اربع سنوات ، تجعلنا نتخيل بوضوح مدى التفسير الذي طرا على المعنى والشكل ، حتى ان نهاية سقف المذبح والتي رسمت في النهاية ، جاءت اقوى وأفضل من مشاهد المدخل من حيث قوة التعبير . ويمكن ان نعتبر هذه الزخرفة والتقنية من أعظم الاعمال الفنية في غرب أوروبا .

في مدخل الكنيسة يشاهد في الاعلى (النبي زكريا) ومناصرو السيد المسيح مجاورين له ، حيث ان اختيار وضعه في ذاك المكان بالذات ، وجاء نتيجة صلته الوثيقة بالسيد المسيح من جهة والبابوات من جهة أخرى . في الجهة المقابلة من المدخل يشاهد الشكل الديناميكي والحيوي للنبي يونان منبثقا من بطن سمكة ، حيث رمزت الايام الثلاثة التي قضاها النبي يونان في بطن سمكة متوحشة الى دفن المسيح ، وانبثاقه من بطنها دل على بعثه ثانية ، موت المسيح كرجل واعادة بعثه كإله .

١٥٠٩) بدأ بقصة نوح فوق المدخل ، وأما قصة الخليفة فوق المحراب فقد رسمت فيما بعد .

واستمد بعض تقنيته من (جيرلانديو) ، وهي مزج الألوان المائية مع الطينة الطرية اذ واجه ميكيل أنجلو عقبات كثيرة بتشكيل القلب والرسم فوقه .

بدأ الرسم مع عدة مساعدين في البداية ، وبعدها تخلى ميكيل أنجلو عن المساعدين [من بينهم صديقه القديم (غراناتشي)] وأتم الرسم كله بنفسه . [سعد البابا عدة مرات فوق السقالات لرؤية العمل عن كثب ، وكان ميكيل أنجلو يساعده على الصعود ويشرح له بالتفصيل الأفكار والتنفيذ انتهى الجزء الاول من السقف عام ١٥١٠ (قبة زكريا - خلق آدم - حواء)] .

وفي المشاهد الثلاث الاولى التي رسمها (ميكيل أنجلو) عن طوفان نوح ، تظهر معرفته الرائعة ومهارته من خلال الوضوح والسهولة اللازمة للمشاهدة من على أرضية الكنيسة ، لكون المسافة الفاصلة (٦٥ قدما) ، والعرافة حول مذبح نوح اظهروا مواصفات معينة ، فقد ظهر اثنان منهما بمشهد جانبي واضح (شكل جانبي) وآخران متكئان على وسائل في وضعية مرتاحة ، والاثنان الآخران ظهرا بشكل واضح وجلي .

بينما في صورة اسحاق كان التشابه واضحا من خلال الاجسام الرياضية ، والحركات المتسقة المنسجمة ، ونلاحظ التشابه في حركات العضلات نفسها وتناظر التكوين [كما تمثال الصدر بيلفدري] ، التي تجلت عبقرية ميكيل أنجلو فيه من ابراز للعضلات ، والذي قال عنه أنجلو نفسه [هو عمل انسان لانسان تفوق معرفته الطبيعة] ، وليس غريبا ان يربح ميكيل أنجلو حربه مع نفسه وفنه بعمل تمثال (اللاوكون) الذي سبق (تورسو بيلفدري) ، والنماذج العارية التي تبعت اللاوكون كانت اقل واقعية ، لكن التطور الذي حدث في أعمال ميكيل أنجلو يمكن ملاحظته بسهولة في الانبياء والكهنة ، واشكال الاشخاص الذين رافقوا خلق حواء ، نشاهد منهم اكبر حجما (كاهنة دلفي) وقد جلست على عرشها بوقار ، وحركة عينيها عكس اتجاه حركة يديها ، وهذا الاسلوب الفني لمايكل أنجلو في حقبة الاولى ، نشاهد تطوره في مناظر الخليفة اذ ان عملية الفصل بين النور والظل واضحة بشكل جلي ، وقد رصد مساحة كبرى لصورة الله تقديرا للشعور الديني العامر اتجاه خالق الكون .

ان صورة الاله بشكل نهر سائر ، خطوطه العريضة نحمل عكس اتجاه المسار المألوف ، ورمزت لعملية خلق آدم وبدء الخليفة والحياة .

والدراسة الاولى لآدم ، كانت تظهر عضلاته بشكل فني ، لكن ميكيل أنجلو اصبغ عليه نظرتة الثاقبة ، وروحه المتمردة ، وهنا بدأ الفصل بين الجسد والروح التي نستطيع لمسها في أعمال دافيد ، الاله على ايدي ملائكة بدون أجنحة ، في الحقيقة الايجابي والسلبي اجتماعا في عملية خلق آدم ، في فصل الارض عن الماء يظهر هناك إله قوي قادم نحونا .

مشهد خلق الشمس والقمر يظهرهما ميكيل أنجلو في حركة قدوم نحو المشاهد من اليمين ، وبهذا يكون مسرح الخلق غير واضح وشيء بعيد عن مستوى الفرد العادي ، خصوصا ان فصل النور عن الظلام يعطي كل الطبيعة المبدعة والخلاقة للاشخاص .

أما قصة نوح فقد جاءت مشابهة لما ورد في التوراة (العهد القديم) (وحتى الانجيل) ، بما تحويه من مشاهد الغضب على الآثمين وقصة الطوفان وانقاذ الجنس البشري والطبيعة عبر الشخصية الصالحة والفاضلة المتمثلة في نوح .

وفي عام (١٥٣٤) دعا البابا بول الثالث ميكيل أنجلو الى روما لرسم يوم القيامة ١٦ م x ١٤ م ضمن ما صور لكنيسة السكستين ، واللوحة الاخرى الباقية لمايكل أنجلو هي لوحة الاسرة .

وهذه الرسوم مع منحوتات لاطفال عراة في اوضاع مختلفة يحيط بهم أفريز ، ساعدت ميكيل أنجلو على احداث تغييرات في الفن المعماري والاشكال المنحوتة ، فقد كانت قوة المنحوتات والرسومات تكاد تنطق لقوة التعبير المتمثل فيها .

ان (ميكيل أنجلو) اخترع الهندسة المعمارية التخيلية ، الدعائم غير الحائط متصلة بأفاريز تظهر الرسوم واضحة ومعبرة من مختلف الجوانب ، خصوصا في تكوينات الانبياء والحواريين واسلاف المسيح ، سواء في وضعية الجلوس أو غيرها من التكوينات وهؤلاء هم صلة الوصل ما بين المسيح والعناصر الاخرى ، من قبيلة داوود الى القديسين والانبياء ، ففي الزوايا المزدوجة يشاهد المرء وصية الخلاص القديمة قرب المدخل (داوود يقتل جليات) ويوضاس الخائن وهولو فيرنز تقطع رؤوسهم وفي الناحية الاخرى موت هامان وموسى .

واشكال مختلفة ومناظر مختلفة ، للانبياء والابطال والكهنة مع بعضهم البعض ضمن شجرة العائلة المقدسة للمسيح المخلص ، لقد صور ميكيل أنجلو مجموعة من الحقائق في تلك المساحة .



كنيسة السكستين .. ويظهر السقف

ومعانيها عن الاوضاع المختلفة للرسوم وخصوصا ذلك الترتيب المدهش لجعل الزائر مبهورا من لحظة الوقوف امام مدخل الكنيسة وحتى المذبح من غير ان يجد اية صعوبة في الرؤية والفهم والاستفراق الكامل .

الانبياء بلون الانسان الطبيعي ، والكاهن جالس على حجر ملون ومزخرف ، ويمكن الملاحظة بأن كل صورة نبي مرفقة بحجمين صغيرين مع رسوم للاطفال، ولقد استطاع ميكل انجلو ان يفصل السطوح التخيلية

مع مايكل أنجلو

إعداد : صفية داوود

ومن المحتمل كثيرا ان يكون هذا الصبي قد شعر بنفسه ينجذب نحو صور « لوكرتسياتورنا بوني » الجميلة الرشيقة لانه لم يجسد في معلمه استجابة لامانيه الغامضة ، واصبح يميل الى الصور الحزينة التي رسمها (مازاتشو) في كنيسة (كارميني) التي هرع اليها بمجرد ان اتحت له الفرصة للرسم والنقل ، فرسم صورة (الطرد من الجنة) التي كان تأثيرها كبيرا دون شك على تلك الفتاة الموهبة الحس ، ذلك الاثر الذي تذكره فيما بعد عندما رسم قبة كنيسة (السيستين) ، وكانت هذه لحظات فريدة في نوعها ونفسية ذات حلاوة رائعة وكان المستقبل امامه مضطربا وغامضا ولكن الكنائس وابراج اجراسها والقصور الضخمة المنزلة القائمة في مدينته التي خربت شوطا كبيرا في الحضارة جعلته يشعر بأنه اكبر مما هو ، ويضل الطريق وهو يسير بين جدران كنيسة (كارميني) الخاوية بين اسوار ملأى بالصور التي ينم شكلها على التهديد والوعيد ، وكان دائم التفكير بدراسة ما حوله وهو يشعر بالمكانة التي له في حياة هذا العالم ، وبالدور الايجابي الذي يجب عليه ان يقوم به فكرس جهوده كلها للفن قبل ان يصبح فكره (ميدانا مغلقا) ، وكان الفن والايامن يتصارعان فيه فيما بينهما ويصارعان العالم كله حتى يصبح انتصارا يبدو في هذه الاشعار الجميلة التي قالها في سن الشيخوخة :

- « ان افكاري الكثيرة المليئة بالفزع »
- « لابد ان تتجمع وتصبح مرشدا »
- « لا يام الصفاء في اواخر ايام حياتي »

كان تيار التصوف الديني هذا يقيد قدرة الفنان وكان الراهب الشائر عند شرحه لرموز (يا عظيم المجد) يطلب من كل رسام ان يرسم نفسه ، والا يرسم نفسه في صورة رجل ولكن في صورة الاسود والخيول والرجال والنساء الذين لا يمثلون شخصه ويجب أن يرسم نفسه ، فانها مع ذلك كلها من وحي فكرته [لم يكن الجمال الخالد ليظهر في الصور ولكن له صفة في جمال الله واقتربت منه] وكان المذهب الانساني الذي يرى ان الجمال يكمن في اشكال الفن الكلاسيكي وتناسبه وتلك الفكرة الصوفية التي ابتدعها « سافونا رولا » اي ان الاحساس الداخلي بجمال غامض .

وصحيح ان اعماله التي اتمها في سني شبابه الاولى والتي اعاد النظر فيها وادخل عليها اثر من التحسن كانت خاصة بالفترة الوثنية ، اما حبه لتصوير الصور الانسانية والمخلوقات القدسية ، والاجسام

ان ما يسترعي الانتباه في طفولة (مايكل أنجلو) ما كان يتحدث به عن نفسه عندما كبر وعن سر النشأة الفنية للنحت ، انه كان يقول على سبيل الفكاهة - [انه اخذ من لبن المروض الاياميل والمطرقة التي كان يعمل بهما تماثيله الرائعة] ان « مايكل أنجلو » قد ارضعته في طفولته ، زوجة رجل احترف مهنة النحت في مزرعة كانت تمتلكها أسرته « آل بوناردتي » . وعندما كبر وترعرع ادرك والد (مايكل أنجلو) « لودوفيكو بوناردتي » ان ولده يميل ميلا خاصا لرسم الاشخاص ، ونحتهم في الصخور فأرسله وهو مرغم ، وبعد معارضة شديدة ومخافة ان يصبح نحاتا ، وبقي ثلاث سنوات في مرسوم « جيرلاندايو » يعاونه في رسوماته اذ ينذر ان ينتقل فنان مباشرة من رسوماته الطفولية ، الى العمل الفني الذي يقوم به الشبان الفنانون ، وكثيرا ما يموت الفن عند الصغار بانقضاء عهد الطفولة .

وهذه هي مأساة الصبية العجيبة ، ان الفن يستهوي الصبي ويمتلك كل مشاعره ولكن الصبي لا يمتلك الفن بآية حال ، اذ يستسلم الى عالمه ، على انه مع تقدمه في السن وبعد ان يصبح رجلا تكون له كافة الوسائل وكان « مايكل أنجلو » استثناء من هذه القاعدة اذ عمل معلمه في قبة « سانتا ماريا نوفيللا » وتقدم تقدما مذهشا حتى شعر معلمه بالفيرة منه ، وكان يقول [ان هذا الولد يعرف في الفن اكثر مما اعرف] وخاصة عندما كان يرى تلميذه يصحح ويحور ملامح بعض الوجوه النسائية التي كان قد رسمها فوق ورقة من الورق القوي .



تمثال ميكلانجلو للنحات فلوكتيرا .

على بعض جثث الرهبان [التي يتحتم عليه دفنها بعدئذ في الكنيسة أو في الدير] والتي كان ميكل انجلو يقطع اجزاءها بقصدير دراستها واعترافا بجميل هذا الراهب صنع له صليبا من الخشب وهناك تمثال جميل آخر من التماثيل التي صنعها (ميكل انجلو) وهو في السابعة عشرة من عمره وهو يذكرنا بساقيه المثنتين بحث ثقل جسمه الصبياني الفض بتمثال ال « البييتا » (الشفقة) الذي يمثل المسيح بعد وفاته والذي صنعه وهو يكاد يبلغ التسعين .

كان « ميكل انجلو » في تلك الاثناء مستمرا في القيام بعمل الصانع الفني وفي حفر الخشب ودق الصخر وفي الوقت ذاته كان يحفظ عن ظهر قلب ، وكانت آلام جحيم دائني المحزنة يجب ان تكون قد صقلت

القوية التي بلغت حد الكمال فانه لم يلمسها ذلك التشاؤم المسيحي الذي كان قد تسرب الى تماثيله التي استلهمها من الصور الوثنية [حتى لمكن القول دون تردد بانها تمثل روح الانسانية المسيحية] .

كان حبه للفضيلة وممارسته لفنهما وحدهما اللذان استطاعا ارضاء ضميره . وكان اجتماعاته بالناس لا تحرمه من البهجة والسرور فحسب ولكنها تبعده عن التفكير والتأمل .

وفي تلك الفترة اطلت على نفسه المآسي الانسانية والدينية بجبن وفي شيء من الضعف وهنا ظهرت العبقرية واضحة للعيان كما لو كانت في انتظار موسمها . كان رئيس الرهبان في كنيسة « سانتو سبيرتو » (روح القدس) يستقبله في غرف الدير ويحصل له



الشفقة ... ميكلانجيلو

• الاسلوب .

كتب المؤرخ « بوفلين » يقول :

[ان « ميكل انجلو » كان منذ اللحظة الاولى شخصية كاملة ، لا مثيل لها ، وانه ينظر الى العالم من وجهة نظر تشكيلية ، وان كل ما كان يهيمه هو الشكل الكامل وان الجسم الانساني هو وحده الشيء الجديد بالتصوير] .

في عام ١٤٩٦ وفي زحمة عيد الكرنفال تلك الاعياد التي كانت اشبه ما تكون بأعياد الوثنيين ، كان فنانونا العظيم يقوم بعمل تمثال لصبي بارع الجمال [اله الحب] يبلغ من العمر ست الى سبع سنوات مضطجعا في شكل انسان نائم ، ما ان رآه (لورانسودي ميدتشي بوبولاني) حتى نصحه بجعله يخلع ثوبا من القدم عليه بوضعه تحت الارض فترة من الزمن وكان لابد ان يحصل منه على ربح كبير اذا ما باعه على انه تمثال قديم .

خياله اكثر من اساطير افلاطون ، وكانت الكوميديا الالهية في نظره كتابا مقدسا انسانيا جديدا في نوعه ولقد فهم من دانتى ان الاساطير القديمة لم تكن تمرينا عاديا على البلاغة والبيان ولكنها شيء أشبه ما يكون بكتاب العهد القديم والانجيل .

لقد اتاحت له طبيعة عمله مخالطة اعظم الناس قدرا في ذلك العصر ، ولقد كانت ارستقراطية الفكر في ذلك الوقت هي الارستقراطية الوحيدة التي لها مكانتها ، واهميتها في (فلورنسا) كان يجتمع حول (لورينزو الكبير) رجال عباقرة تعمقوا في الدراسات الدينية ، والفلسفية يتناقشون بلغة مهذبة في الشعر واصول الكلام .

وكل شيء جميل رائع يجري انتقاده بحكمة ومهارة قبل قبوله ، وهكذا كان فنانونا الشاب يستطيع ان يحكم على الاشياء بمنتهى الحرية ويقارن بينها وبين غيرها ، وكان هذا تهديبا لحواسه وسبيلا الى اصلاح

تمثال اله الخمر باخوس اليانح :
وراودت (ميكل انجلو) فكرة خيالية في ذلك
الوقت الذي كانت فيه روما تعاني من بلاء التعصب
الديني وفي غمرة الانحلال العام الذي كان يسود البلاط ،
ان ينحت تمثالا لاله الخمر الشاب وهو مخمور ولم
يكن اسم ذلك الاله الا حجة لنسخ نموذج يعجب [ميكل
انجلو] ويجب ان يكون قد صنعه بسرور عظيم ، وقد
يكون من الممكن الاعتقاد وبانه عندما نحت هذا التمثال
عاد الى التفكير في العصور القديمة ، ولكن هذه العصور
كانت في قرارة نفسه غريبة عنه ، ولم تكن نشوة اله
الخمر الذي صنعه نشوة مقدسة ، كما كانت عند
الاغريق ، فان نظرة مسيحية تتسرب تحت المعنى
الوثني ، اذ نجد هنا ان النشوة المقدسة تنحرف الى
المادة وتصبح خطيئة من الخطايا وذلك لان كل مجهود
من مجهودات (ميكل انجلو) يتخذ على غير وعي منه
معنى دينيا .

مثال الشفقة (لابينتا) في كنيسة (القديس
بطرس) :

وهذا التمثال هو صورة « عذراء » شابة فيها
حلاوة تكاد تصل الى درجة الاغراء وام شابة تحمل
في شيء كثير من التبجيل المقدس جسد المسيح الميت
وهي تنحني فوقه وجهها الذي تبدو عليه دهشة
الاطفال وآلام الامومة وربما كان هذا رمزا للعروس
الحزينة التي تبكي عريسا حزينا التي اشار اليها
« ابو كاليبس » او ربما كانت ذكرى البيت الشعري
الذي كتب دانتى والذي جاء فيه : (ايها الام العذراء
يا ابنة ابنك) ولقد احتفظ هذا الالم بشيء من التحفظ
والوقار .

لم يكن في العذراء شيء من الغموض ولم تكن سوى
فتاة لابد ان يكون « ميكل انجلو » احبها حب العباد ،
كما احب شخصا رمز له بتمثال « اله الخمر » التمل
وقد رد على « كونديفي » عندما سألته عن السر الذي
جعله يصور العذراء في صورة فتاة شابة قائلا : [الا
تعرف ان النساء العفيفات يحتفظن بشبابهن ، وجمالهن
ويبقين اكثر نضارة من غيرهن من النساء العفيفات
ومتى تأثر جسم فتاة عذراء ، ولم يعرف الهوى
والنزوات طريقا الى قلبها ؟ بل اني ساقول انه من
الممكن ان تكون القدرة الالهية قد ساعدتها بذلك لكي
تثبت للعالم اجمع عذريتها ، وطهارتها ، الامر الذي
لم يكن لازما بالنسبة لولدها ، ولهذا اردت تصوير
المسيح في صورة اي انسان يجري عليه كل ما يجري
على الناس جميعا ما عدا الخطيئة ، ولذلك لا تعجب
اذا رايتني قد صورت السيدة العذراء في مثل هذه
الصورة اجلالا لها وجعلتها تبدو اصغر من سنها ،
واكثر شبابا من ابنها الذي كان اصغر منها بكثير] .



داوود ... ميكلانجيلو

وكان تقليد الطبيعة ومحاكاتها يعتبران في ذلك
الوقت دليلا على مهارة الفنان ، ونبوغه وكما ازداد
الناس اعجابا بمهارته استطاع ان يصبح بسبب مهارته
معلما واستاذا في فن الترميم .



المادونا ...
ميكلا انجلو

واننا لنجد في تمثال « الشفقة » الذي هو اقوى واعظم عمل فني قام به وهو في هذه السن المبكرة ، عناصر اسلوب (بوناروتي) الناضج ، اي لفته الفنية التشكيلية ، بل تشعر بتطلعه الشديد الى الخلود . ومع هذا فان اعتزاز « ميكل انجلو » بمقدرته وبقيمته لم يكن في مقدوره ان ينتزع منه ما كان في طبيعته من حياء وخجل اذ يبدو انه كان يقف في احد الايام في كنيسة « القديس بطرس » امام مجموعة من تماثيل الرخامية بينما كان بعض الاجانب وقفوا ينظرون اليها بعين الاعجاب وتساؤل احدهم قائلا :

- ترى من الذي صنع هذه التماثيل .

فرد عليه آخر بقوله :

[انه احبب ميلانو]

ولم يكن يحتمل رؤية الجهلة الادعياء ، وكان ينفس عن جميع احزانه وآلامه في وحدته ينحت التماثيل وقرض الشعر .

بقي طوال الليل مختبأ في الكنيسة وهو مزود بمصباح وازاميل وحفر على وشاح تمثال العذراء هذه العبارة :

[صنع هذا التمثال « ميكل انجلو بوناروتي »

الفلورانسي] .



تفصيل من السكستين ... (زكريا)

والرزانة ، والوعي ويغيم على وجهها الحزن أو بالآخرى الحياء ويبدو عليه الالم ولكن في غير عبوس .
بعد رحلة العناء مع انجازاته الرائعة هذه بدأ (ميكل انجلو) ينقطع لقراءة كتب الشعراء والخطباء الشعبيين ولغرض القصائد الشعرية التي كان يضمنها قصص غرامية ويعبر فيها عن طموحاته واحزانه وما كان يشعر به من مرارة ، وربما كان ذلك للترفيه عن نفسه ، وبالرغم من ان جانباً كبيراً من هذه القصائد قد احرق ، وذهب طعمة للنيران ، ولو ان بعضاً من قصائده التي بقيت كفيلاً بان نضعه في مقدمة كبار الشعراء الذين عاصروه ، واننا نراه في قصائده هذه كما في اعماله يبحث عن الصعوبات ليتحداها وكثيراً ما كان يسرف على نفسه فكان (يكتب ويرسم) او (ينحت التماثيل ويكتب) في وقت معا .

ومع هذا فقد كانت اعماله في الكتابة او الفن مستقلة بعضها عن البعض ولما كانت تصدر عن فكر واحد فقد كان كل عمل فيها يسير في مجراه ، ولم يكن عمل من هذه الاعمال لكي يحتفظ بسموه ليختلط بالعمل الآخر ، لان (ميكل انجلو) كان نسيجا وحده ، وكان منقطع النظر ، فقد انتقلت معلوماته التصويرية الى ميدان الشعر دون ان يصيبها اي تشويه وقد

بدأ ميكل انجلو فيما بعد العمل في تمثال «داوود» بقطعة كبيرة من الرخام شوهها تقلب واختلاف الفصول .
واننا لنجد في تمثال « داود » ان الفكرة المسيحية هي المسيطرة وقد اثرت حوله ضجة ادهشت الجميع حتى ان فنانون عصر النهضة اخذوا يصنعون تماثيل عارية تظهر فيها العضلات وحركتها واضحة ، ولكن « ميكل انجلو » لم يكن له اتباع يسرون على نهجه كما لم يكن له معلمون يأخذ منهم ويسير على طريقته .
ويعتبر تمثال « داود » رمزا لمدينة (فلورنسا) وشارة لها ، ورمزا للشباب والشجاعة (وكذلك بقيت تلك الكلمات القليلة التي كتبها (ميكل انجلو) على احدى مسوداته كانها رمزا له وهي :

- [داود بالقلع وانا بالقوس] .

وربما يكون بعد رحلة العناء والتعب هذه مع تمثال (داود) وعذراء بروج وتمثال (العذراء مع طفلها) الذي لا يزال في مدينة (بروج) سليماً لم يعتريه اي تشويه وبحالته التي خرج فيها من بين ايدي الفنان اذ يشعر من يلامسه حتى الآن بحرارة اليه التي قدته من الرخام في شيء كثير من اللطف والرقّة وتمثال العذراء هذا يمثل شابة تنظر امامها ولا يعبر وجهها عن دهشة ام صغيرة السن ، ولكن يبدو عليها الثبات



تفصيل من السكستين ... (اسحق)

[ليس للفنان العظيم اية فكرة او اي امل
الا ان تخلده قطعة صلبة من الرخام
وهذا لا يحدث الا عندما

تطيع يده ما يمليه عليها فكره] .

كان هو في تلك اللحظة قد بلغ الذروة ولم يكن قد
وجد كما كان الحال بالنسبة للاغريق مدرسة وشعبا
كان في استطاعتها توجيهه .

وطالما ان ميكلا انجلو لم يكن يملك قسطا من الجمال
والوسامة وكان يرى في صور الجمال اسمى آيات
الخلق والابداع وهكذا كان يظهر ويذوب في اعماق
نفسه ذلك التعارض الاليم بين الوجه الذي يحس به
من يحمل بين جذبيه صورة حبيبه والفرح بالاستحواذ
على الجمال وبين شبح الموت المائل دائما امام عينيه
ويستحيل الى صورة افلاطونية للعالم هي انعكاس لبينة
عصر النهضة الذي عاش فيه .

ويقول « جاسباريني » في هذا الصدد :

[ان « ميكلا انجلو » كان يشعر بان الحب الانساني

حفرت كلماتها على الكتلة الرخامية بغير عناية وفي نقطة
منها كان بيت من الشعر ينفصل عن بقية الابيات
الاخري ويصبح اثر من الآثار الخالدة . كتب كونديني في ذلك
[انه لم يكتب الشعر الا لانه يريد التعبير عن هواه وليس
بقصد الاحتراف وكان دائما يعتذر بجهله هذه الصناعة
تواضعا منه] وكانت دائما تعبيرا عن احساس مؤلم
مما كان يجعله يسائل نفسه كثيرا عما اذا كان قد اصبح
في عداد الشعراء ، لم يكن في مقدور (ميكلا انجلو)
ان يروح عن نفسه بالحب ، لان رجلا من طراز (ميكلا
انجلو) كان لا يعجب النساء ولما كان قد اوتي نفسا
كفوس الاطفال فانه كان يبحث عن الحب في قصائده
الشعرية التي تفيض بالحزن والياس ، وقد اخذ يبحث
العاشقين على ان يتخذوا من آلامه اسوة لهم ومثالا
يحتذونه ، لكي يتجنبوا ذلك الشعور الحلو المميت ،
واننا لنجد في ديوان شعره عبارات الحزن والاسى
كما نجده يسائل الحب عما اذا كان هذا الجمال الذي
يوحى له به ؟

أترى له وجود ، ام انه لم يكن سوى شيئا مستقرا
في نفسه .

اما رموز « اليوم » و « الليل » و « الفجر » التي
تظهر فوق النواويس والتي اوحى لميكل انجلو بهذه
المقطوعة الشعرية :

ان الليل الذي تراه في مثل هذه الاوضاع الحلوة
وهو نائم قد نحتته « ملاك »

في هذه الصخرة ولما كان ينام فلا بد انه حي
اذا لم تصدقني فارفعه الى اعلى ولسوف يتحدث
اليك] .

وقد جعل « ميكلا انجلو » التمثال يرد على تلك
الابيات الشعرية البسيطة فقال :

[ان النوم عزيز على نفسي واعز منه اني مصنوع
من الصخر

بينما يستمر الشر والعار .

ان كوني لا ارى ولا اسمع هو من حسن حظي
ومع ذلك فلا ترفعني الى اعلى بل دعني وحدثني
بصوت خفيض] .

ونلاحظ انه يريد في هذه الابيات ان يظهر وجه
الشبه بين قضية الليل والموت بصورة فلسفية فطالما
ان الموت حي لا يموت كذلك الليل فهو الآخر يملك
وجوده الفعلي .

ويمكن القول بان هذه الفترة كانت احسن السنوات
في عمر « ميكلا انجلو » اذ اندمجت فيها الآلام والجمال
بشكل عجيب . وكانت امجد سنوات فنه التي حقق
فيها اسمى الاحلام التي كان يحلم بها عصر النهضة .
وربما يكون قد تذكر هذه العهود عندما كتب بعد عدة
سنوات هذه الابيات الشعرية :



تفصيل من السكستين... (يونس)

من الذي انتزعني من نفسي
ومن ذا الذي اصبح قريبا مني واكثر التصاقا بي
والذي تغفل في قلبي عن طريق نظراتي
ويبدو انه ينمو ويكبر داخل قلبي الصغير
ولابد انه سوف يتزعزع حتى يفيض به قلبي
شاءت الظروف ان تجتمع بسيدة تدعى (فيتوريا
كولونا) والتي كانت في كنيسة (سان سيلفسترو)
تحيا حياة تشبه عيشة الرهبان ، كان ينحني امامها
رجال الادب ورجال الدين بسبب مركزها الاجتماعي
وفضائلها الشعرية وحياتها المثالية وكان (ميكل انجلو)
قد تأثر بها الى درجة الخشوع وسرعان ما تأثرت به
هي الاخرى ، بعظمته وتفوقه وعمق نفسيته ، وقوة
عزيمته التي لا تهدأ .
وقد بادلها مثل هذا التقدير والود فأرسل لها
قصائد شعرية منها قوله :
(ان هناك انسانا او بالاحرى الها في جسد امرأة
يتكلم بفمها

العارم يكشف له عن مكنونات وقيم دينية سامية] .
وهناك بعض الايات الشعرية التي تفيض بالحب
والهيام والتي تعبر اصدق تعبير عن حبه العارم الذي
كان يجمع بين الافصاح والتحفظ والرغبة وعدم الرغبة
والذي كان يروي فيه حالته والذي كانت جزءا لا
يتجزأ من حياته وهذه الايات .

من ذا الذي يجذبني اليك قوة واقتدارا
لي الويل لي الويل لي الويل
ترى هل انا مقيد ولست حرا طليقا
واذا كنت تقيد غيرك بدون قيد
وقد قيدتني دون ان تستخدم يديك او ذراعيك
في تكبيلي

فمن ذا الذي يحميني من محياك الجميل
وقد كان يعبر عن احساسه بالتفاني في محبوبة
ذلك الاحساس الذي كان يبدو فيه الحب باحلى معانيه:
كيف امكن ان يحدث الا اصبح بعد اليوم ملكا للنفس
رباه - رباه رباه



عرافة سييل (السكستين)

- [انني مثقل بما عشت من سنين طوال وملئ بالخطايا .
 وبهذا الحمل الثقيل الذي انوء تحته .
 انني ارى الموت يقترب مني بين اونة واخرى .
 واني اغذي قلبي بسم زعاف] .
 وقد كتب في سني حياته الاخيرة مناشدا ايام صباه الافلة :
 - [عد بي الى تلك الحقبة الطليقة الجميلة .
 حيث كنت اسير كما اشاء دون قيد او عنان .
 واعد الى ذلك المحيا الملائكي الهاديء .
 الذي دفنت معه بعد موته كل فضيلة من فضائلي] .
 وبينما كان « ميكل انجلو » يشتغل في نحت تمثال « الشفقة » الذي كان مخصصا لوضعه في ضريحه الخاص كتب ثلاثة ابيات :
 - [في كثير من الجهد وفي شيء كثير من الضيق .
 ووسط الافكار الخاطئة والاطار العظيمة .
 التي تحيط بنفسي اخذت في نحت بعض الصور المقدسة .

وانني حين تتكلم اصفي اليها
 واشعر بانني قد اصبحت انسانا اخر) .
 وكان ما بهرها منه تمثال صغير يمثل صورة المسيح ميتا والعدراء تحت الصليب كتب عليه هذه العبارة :
 - [لا يجب التفكير هنا فيما سال من دمء] .
 وقد احتفظت بهذا معها دائما كما اهداها صورة صليب يشاهد فيه المسيح لا كجسد ملقى على الارض .
 ولكن في صورته حيا يشعر ويتلوى من عذاب شديد .
 كان شعوره بالحب والخطيئة وتائب الضمير والخوف من عقاب الله .
 قد اخذ يهدا رويدا رويدا .
 بعد اتصاله بالسيدة (فيتوريا كولونا) واستماعه لاحاديث الدين والايمان والثقة بالله .
 وقد تحول ما كان يشعر به من خوف الى نسك .
 كما صار تائب الضمير نوعا من الاستسلام جعله يتوجه الى الله بكلياته .
 كما جعله يترك اهتمامه بالفن ويضرب به عرض الحائط ،
 ولكن السلام لم يكن من نصيبه حيث صارت فكرة الموت هاجسا لا يبرح خياله .
 فكتب يعترف بخطاياها ما ياتي :



عرف سبيل .. (السكستين)

(بيتاروندانيني) ولم يكن (ميكل انجلو) يترك عملا من اعماله ناقصا (كما يدعي بعض النقاد) بمحض ارادته ، اذ كان يضفي على اعماله الشيء الكثير من الصلابة وهو يصنعها من الصخور العاتية ويجعل الناظر اليها في حيرة ويشير فيه الرغبة في التفكير في العمل الناقص بصفته شكلا من الاشكال الفنية وتعبيرا عنها .

ولقد كتب « سابونارو » في ذلك ما نصه :

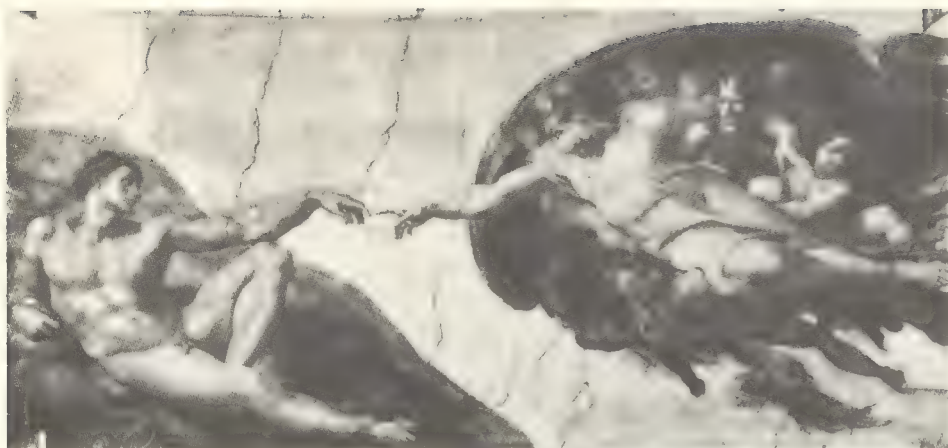
ان « ميكل انجلو » وهو يحطم تمثال الشفقة حطم مثال الجمال الذي يبدو في العمل الناقص وان تحطيم تمثال انما هو التمرد على اكماله ، وهذا هو نتيجة من نتائج الغيرة ، وربما كان ذلك نتيجة لحب الموضوع الفني في ذاته ، اذ ان التمثال اذا ما تم صنعه يصبح شيئا ملكا للناس اجمعين ولسوف يأتي اليوم الذي يفتر البشر فيه بهذا التمثال ولهذا السبب كان « ميكل انجلو » يريد ان يحتفظ بالتمثال لنفسه ، وببقية الى جانبه يانس بصحبته النفسية ويراقبه ويحرص

ومن الممكن ان نلاحظ في صورة يوم الحساب التي رسمها بالفريسك ما يؤكد عظمته ويؤسه في وقت واحد . وقد كتب هذه الابيات التي تنم على الاعتداد بالنفس .

ومع هذا فانه يكون من يمن الطالع .
اذا كان في طوقي ان اجعل من الطبيعة شيئا جميلا .
كانت الطبيعة تستقبله بذراعين مفتوحين اذ ان « ميكل انجلو » كان يبحث عن الله في الطبيعة .
تري الم تكن هاتان الذراعان المفتوحتان ذراعا المصلوب .

تمثال شفقة روندانيني :

لا بد ان يكون « ميكل انجلو » قد عمل في هذه الفترة تمثالا للشفقة « بيتادي بالسترينا » ، وهو ذلك التمثال الغريب واننا نجسد في هذا التمثال ان جسد السيد المسيح ليس ممددا ولكنه في وضع رأسي وهذا وضع يعبر عن منتهى الحزن والالم ، ويتكرر بطريقة تدعو الى الكثير من الضيق والقلق في تمثال الشفقة



خلق آدم ... (السكستين)



خطيئة آدم (السكستين)



خلق الشمس ... (السكستين)

وفي المساء عندما يعود الى داره كان يحتبس فيه مع قطعة من الرخام ، وقد كتب « فازاري » يقول :
- [انه كان من اللازم وجود قطعة من الرمر الى جانبه لكي يستطيع قضاء وقته في كل يوم في النحت فيها] .

كانت لديه في مرسمه قطعة من الرخام طويلة ورفيعة وكان قد اخذ في صنع تمثال للشفقة وهو ذلك التمثال الذي اطلق عليه اسم (شفقة روندانيني) والذي بلغ ميكل انجلو فيه اسى حدود فن النحت ، والذي خلب الباب الناس اجمعين ، وانا نرى في هذا التمثال صورة شيخين ضعيفين ينزلق احدهما فوق الاخر وهما يسقطان في اتجاه راسي هو اتجاه الموت ويقف « ميكل انجلو » ، ازاءهما عاجزا امام سر العالم الاخر ، وكان (ميكل انجلو) يؤثر العمل دائما في جوف الليل ، اذ كان يحب الليل ، وكان يقول :

- لك الله ايها الليل يا اذ الاوقات واحلاها رغم سوادك وظلمتك . كان يحتجب عن الناس لكي ينحت تلك التماثيل العجيبة غير الكاملة التي بدا العمل فيها في سني الشيخوخة .

كان ينظر الى تلك الوجوه غير الكاملة كانها جروح في جسده ، والى تلك التماثيل المتجسدة التي تبعث الحيرة والهلح ، كان ينظر الى الموت واذا كان ينظر الى الموت ، كان ينظر الى الله ، ولم يعبا بالمتاعب ولم يكن ليريد معالجة نفسه من امراضه .

كان قد حكم على نفسه بنفسه بالاضطلاع بهذه الاعمال الجبارة وهو يعلم حق العلم ان العبقريه يجب ان تكون لها ضحاياها وشهادتها .

وقد جاء في وصيته ما يلي :
- [انني اوصي بروحي لله وبجسدي الفاني لمقبرتي ، وبممتلكاتي لاسرتي] .

وكان تمثال روندانيني يتالق الى جواره بعد ان وافته المنية ، وهو التمثال الذي ظل يعمل فيه حتى اواخر حياته ، وقد بقي التمثال « روندانيني » ، في منزله رمزا لعبقريته ونبوغه ولذكائه المنقوش على الصخر .

لم تكن وفاة « ميكل انجلو » فقدان فنان عظيم وعبقرية ليس لها نظير فحسب بل كانت ايضا بمثابة اسدال الستار على فصل من اجمل الفصول المزدهرة التي عرفتها ايطاليا ، فكان حزنه نتيجة لما قبضته له المقادير ونزولا على ارادتها ، فكان كالقدر لم تعرف شفتاه الابتسام في يوم من الايام وكان شعوره بالالم يتضائل بادى ذي بدء امام شعوره بانتصار الجمال ثم اخذ يزول كلية امام قوة الايمان .

الشكل الانساني اسمى موضوع :

يبدو لي اذ تنسخ واحدا من تلك الاشياء بحسب



خلق النور والظلام... (السكستين)

عليه ويلزمه بان يكشف له ، ولو تقطعت اوصاله او اصابه شيء من التشويه ، عن السر في مقدرته على القيام باعمال اكثر دقة وكمالا .

كان يقتصر الى الوقت والجهد لبلوغ درجة الكمال الذي كان ينشده ، وشعوره بالفشل والخذلان ، لعدم مقدرته على الاستمرار في اعماله ، ومحاولته التفوق والسيطرة على عالم مثالي .

ولكن كان هناك شيء آخر اعظم من كل شيء سواه وهو الموت ، اذ ان الموت كان قد استولى عليه ، وتمكن منه ، وافسد كل المعايير ، لذلك كانت اشعاره الاخيرة التي خلصت من الشكوك ومن الاحساس بالخطيئة قد تحولت الى ابتهالات دينية وبينما كان جسده الذي اصبح جلدا على عظم يدوب ويأخذ في الفناء وكان جبه يمتزج بايمانه .

كان في الصباح اذا ما اشرقت الشمس يخرج من بيته ممتطيا صهوة جواده الهزيل وهو يرتدي ثيابه التي ينام بها ليذهب الى الفاتيكان حيث كانت ابوابه تنفتح جميعها امامه ليقوم بتشييد اكبر معبد من معابد المسيحية وكان هو الذي يهيمن على كل شيء وكانت مقدرته على الهيمنة والاشراق تصدر من اعماق نفسه كأنها وحي والهام يأتي لرجل متردد خجول بطبيعته .



قبر جوليانو دي ميد يتشي .



قبر لورينزو دي ميد يتشي

والنحت واحد والشيء عينه ما لم يصرف بقدر اعظم من النبل ومصاعب اعظم في الانجاز وحدودا ادق وعملا اشق وذلك اذا اتبح لي حكم افضل ، واذا كان هو الحال فانه لا ينبغي أن يظن المصور النحت دون التصوير ، ولا المصور أن التصوير دون النحت . وأعني بالنحت ذلك النوع الذي يجري بالقطع من الكتلة ذلك النوع الذي يجري باقامة التصاوير المتماثلة ويكفي هذا لان احدهما أو كليهما (يعني التصوير أو النحت كليهما) يثبتان من الطاقة ذاتها ، سيكون أمرا سهلا اقامة تناسق بينهما وترك مثل هذه الجدليات التي تشغل من الزمن أكثر من انجاز لاشكال نفسها .

الجانب الشعري في حياة ميكل أنجلو :

لقد عاش ميكل أنجلو في عصر أطلق عليه (عصر ارستقراطية الفكر) وطالما أن طبيعة عمله كانت تتيح له مجال العظماء من الادباء والشعراء والفنانين والفلاسفة في عصر « لورينزو الكبير » وبما أن ميله الادبي قد تجلى منذ أن كان فتى كما تجلت ميوله الفنية وطالما أنه قرأ أشعار دانتي وتأثر بها إلى أن حفظها عن ظهر قلب كما قرأ أشعار أفلاطون وحفظ كتاب العهد القديم .

نوعها أنك في الحقيقة تقلد الله لكن سيكون اسمى وأمجد ذلك العمل من التصوير الذي يصور اسمى الأشياء بأعظم ذوق وبراعة ومن ذلك تبلغ الهمجية الحد الذي لا يفهم فيه أن قدم الانسان اسمى من حدائه وأن جلده اسمى من ذلك الجلد الذي للخروف والذي يرتديه هو والا يستطيع تصعيب ما هو سهل .

ويلزم أن أخبرك « يافرنشيسكو » هولندا بالتفوق العظيم جدا لفننا هذا تفوقا لعلك تعرفه وأظنك تعتبره الاسمى يعني ما ينبغي على المرء من الكد العظيم والعمل الشاق ويدرس ليدرك في التصوير أنه بعد جهد كثير ينفقه فيه ينبغي أن يبدو وكأنه انجز سريعا ودون ما جهد ولو أنه في الحقيقة لم يكن كذلك وهذا يحتاج إلى تفوق اعظم مهارة فنا .

وجهات نظره حول النحت والتصوير :

كتب إلى « بندتو فارتشي » يقول : لقد اعتدت أن اعتبر النحت هو سلم التصوير وأنه بين الاثنين نفس الاختلاف الذي بين الشمس والقمر ولكن الآن وبعد أن قرأت كتابك الذي تتحدث فيه كفيلسوف فتقول أن الأشياء التي لها نفس الغاية هي في ذاتها عين الشيء لقد غيرت رأيي وأنا الآن اعتبر أن التصوير



تمثال موسى

فليس من الغريب أن نرى في نفس هذا الفنان العظيم بواذر شاعر ينحت شعرا من سخر كما ينحت تماثيله .

اذ كان هدف « ميكل انجلو » نشر المبادئ الأساسية للعقيدة المسيحية ، الخلق الفداء ، الهلاك ، التخليص ، وكانت الوسيلة الى ذلك تصوير الجمال من خلال الشعر والنثر والتصوير وفي تعاليم افلاطون ودانتي وفيسينو اذ يجد الفنان في ذلك الاصطلاح الميتافيزيقي لتشوقه الصوفي ولعقيدته التي لا تزعزع ولحبه للجمال ولممارسته الفنية فما هو ينشد قصيدة يتغنّى فيها بالجمال : اذهب الجمال لدى ميلادي ليخدم .

كنموذج مخلص لفني .

النور والمرآة كفنين شقيقين .

ومن يصدق في تحكيم غيرهما مخطيء .

انه وحده الذي يرفع العين عاليا لذلك الارتفاع .

حيث الكد والنصب في النحت والتصوير .

أيها الحكم الطائش الاعمى الذي يلهى

الحس عن الجمال الذي يتحرك سرا .

ويرفع كل صوت عقل للسماء .

لا عين توهن المسافة يمكن أن تمر من المئات الى



يوم الحساب... (القيامة)

عندما احاول نظم بعض القصائد الشعرية ولكن لما كان الكثيرون يقولون انني قد عدت طفلا فانسيت اردت ان اقوم بهذه المهمة وقد ارسى مع هذه الرسالة قصيدة من افخر القصائد الشعرية التي كتبها . وكانت اشعاره التي تخرج من صميم نفسه المضطربة قد استحوذت الى ابتهالات وانا سيد ويبدو انه كانت له فيها مسلاة في غمرة الالم اذ نجده يقول :

لقد وصلت وانا في طريق الحياة
في بحر عاصف لُجِّي فوق قارب متارجح
الى المرسى الذي ينتهي اليه مصير كل انسان
حيث يؤدي عنده حسابا عما قام بعمله من خير
او شر

وحيث اجد الخيال المحبوب ...
الذي جعلني للفن سيذا له ومليكا
وانني اعلم الان حق العلم انني مثقل بالخطايا
وبما يرتكبه كل انسان على الرغمة منه

الالهية ولا هنالك ينهض فكر للصعود بلا جمال والا فهو باطل .

عيوني المفتونة بالاشياء الجميلة
وروحى هذه التي تصيح للخلاص
ربما لم تصعد ابدا تجاه السماء
حتى ينقشع عنها منظر الجمال
من اعلى النجوم يسقط
على الارض البهاء
مجتذبا الرغبة بعيدا

الى ذاك الذي وهبها الميلاد
وهكذا فان الحب والنار الالهية والتوجيه الحكيم
يجدها القلب النبيل اكثر في العيون شبيهة النجوم
وقد كتب « فازاري » يقول :
كان ميكل انجلو يستيقظ من نومه باكرا وينظم
بعض الاشعار وقد الى في أحد المرات يقول :
- انني اعلم انك ستقول انني رجل هرم مجنون



المسيح في لوحة يوم القيامة .



تمصيل من لوحة يوم القيامة .

ليطيب لي أن أريح عظامي المنهكة بجوار عظام أبي
ولكن ما أخشاه أن يسبب رحيلي ضرر لمبنى (سانت
بيترو) وفي هذا عار عظيم قدر ما هو خطيئة كبيرة .
وأخيرا انتهى المطاف بطريق حياتي الطويلة
في سفينة شراعية واهنة فوق بحر عاصف
أن المرفأ المشترك ، حيث ينبغي هنالك
أن يسترجع حساب أعمال الماضي جميعه
أن الخيال المثير للعاطفة والذي هو في ابهام واتساع
جعل الفن منالا وملكا بالنسبة لي
كان وهما وأنه لباطل
تلك الرغبات التي أغوتني وانهكتني
أحلام الحب ، تلك التي كانت غابرا حلوة
ماذا هي الآن ؟ يمكن أن يكون لي ميتينان
واحدة مؤكدة والثانية تستبصر نذورها .
لم يعد التصوير والنحت لهما فائدة .
لأن الروح الآن تتجه للحب الالهي
المفتوح الذراعين على الصليب ليعانقانا .

تري ماذا تفعل لي افكار الحب المرحلة الزائلة
والموت على مقربة مني ؟
وعندما عاد الى روما في سنيه الاخيرة عاد وهو
هاديء البال ، وكان لا ينعم بالسلام والهدوء الا بين
الاحراش وهناك حيث الطبيعة الخلابة والتي اجتذبت
لباب عقله . فأخذ ينشد قصائده متغنيا بجمال الطبيعة
وسحرها .
انه لسرور جديد وشيء له قيمة عظيمة
أن أرى قطعان الماعز المقدمة الجرئية تقف فوق الحصى
وترعى فوقه قمة هذا الجبل أو ذلك
وراعيتها ينتظرها عند السفح وعصاه في يده
ويرهق قلبه بصحياته العاليه
ويغني تارة وهو واقف على قدميه وتارة أخرى
وهو يمشي الهوينى
وكل سروره أن يبقى رابط الجأش
وأن يبقى مع الخنازير على وفاق في احدى الحظائر
وقد كتب الى جيورجيو فازاري تلك المقطوعة التي
كان يعجب به كثيرا وأرفقها بخطاب يقول فيه : « انه

انطباعات درس مدينة

طارق الشريف

ولهذا فلسوف تشوب روعة جمال المدينة، وآثارها الخالدات ، أحاسيس المرارة ، التي تنفص المشاهد... وخصوصا حين يرى مشهد الكاتدرائية المهدمة ، وقد اصبح نصبا تذكاريًا... يكشف لنا عما فعله الانسان باخيه الانسان ، وما يمكن أن يفعله عدو الانسان به ، وترى جمال ما بينه الانسان في كل مكان ، وما فعله الدمار في البناء ، وتعتاد على آثار الحرائق على الصروح الضخمة من الابنية ، وبترافق كل مشهد عذب او جميل لعمارة او بناء ، بمشهد خراب او دمار او حريق ، وتذكر المشاهد المتلاحقة بالصراع اللامتناهي، بين رغبة عميقة لزرع الفرحة على وجه الانسان بتشبيد الجمال ، وبين قوى شريرة لا تريد الفرحة ان تستمر ، وهكذا تمتزج الفرحة بالالم ، والجمال بالماساة فكانهما وجها المدينة... وهما وجها الحياة .

ويعكس المرض بما يقدمه لنا من أعمال هذا الصراع بكل صدق وبلا تردد ، ولهذا ترى الفنان ... جريئا ملتزما يريد الحقيقة ، ويتكلم بجراحة وهو قد نال حريته ليقول ما يريد ، وبأي أسلوب ... وبأية وسيلة ؟ ! وهكذا يقدم المعرض ... الجمال في البناء ، والماساة فيما يعترى الحياة من آلام ، ويتلازمان في كل ما نراه من أعمال فنية ، وفيما نشاهده من مشاهد لمدينه تسح الجراح ... لتتقدم ، وهي تحمل عضة في حلقها لما عانت ، وهي تخشى المستقبل وما يحفل به هذا المستقبل ، والخطر ماثل على الأبواب في كل يوم ، ولقد تطابق ما عكسته المدينة من مشاعر مع ما كنت أحمله معي ، وخصوصا ، بعد ان عشت ما شاهدت من مأس ، وما حفل به عام مضى من آلام ، وما حل بنا من دمار ، وهكذا لم أشعر اللحظة واحدة ان (درسدن) ليست بعيدة عنا ، أو عما لحق بنا ولحق بغيرنا ، وما زال الخطر جاثم ، يهدد أية مدينة أخرى ، وجاءت اللوحات لتؤكد هذا ، فكان المدينة ... والمعرض ... ومشاعري كانت متطابقة تماما ، فاللوحات تحذر من الخطر ... كما تحذر المدينة منه ، ونحن نخمل في أعماقنا ... شعورا عميقا بأن كل شيء يبدو مهددا ، ولا يمكن للانسان ان ينعم بالفرح ... في هذا العالم ... رغم كل ما يسمى له من رفاية ، لان ثمة قوى لا تريد له هذا ؟ ! .

درسدن مدينة رائعة الجمال ، كل شيء فيها اصيل و متميز ، سواء اكان عمارة او متحفا ، او طريقا ، وما تشاهده في العمارة والمتحف والطريق ، من ناس ، وما تقدمه لك من هواء عذب ، وخصوصا اذا قدم الانسان اليها في الشتاء وكانت الشمس ساطعة ، وشاهد معرضها التاسع ... فانه سيخرج بانطباع اساسي ، بان هذه المدينة من المدن الخالدة ... التي نراها قادرة على التجدد ، في كل مرحلة وزمن ، لتعود مرة اخرى لتقدم لنا الفن في كل شيء ، كأنها تتحدى الموت ... بالفن ، وبما تملكه من حياة .. تتجدد معتمدة على ماضيها ، وحاضرها المتميز ... وما يقدمه لها من امكانيات تطور مذهل .

لكن جمال هذه المدينة الرائع ... لا يكاد يماثل شيء الا روعة هذا المعرض الذي قدم لنا عبر ثلاثة آلاف عمل فني ... موزعة على ثلاثة متاحف ، كل شيء نريد معرفته عن (الحياة) في المانيا الديمقراطية ، وعن الانسان المعاصر الذي يبني حياته الجديدة ، وعمما يصادفه الانسان اليوم من معوقات ، وهكذا تحس بانها جمعت الجمال مع الماساة ، في صراعها من اجل الحياة الافضل ، فهي قادرة ، على ان تدرك اكثر من غيرها ، من المدن العظيمة في التاريخ ، ان مصير الانسان كامن في هذا الصراع ، بين رغبة للعيش في أمان ، وبين قوى لا تريد للانسان هذا الامان ...

ولقد عبر أحد الفنانين عن هذه القضية بأروع الصور ، حين رسم لنا فئة من الناس ، تنعم بأطيب الطعام والشراب ، وتسمن من الاكل والشراب ، ثم تنام لاهية ، لا تحس بما يحمله لها الافق من خطر مائل في أسلحة الحرب والدمار ، التي تحيط بنا جميعا ، وتطل من وراء الافق ، وهكذا يحذر الفنان وبنه ، مثلما يقدم لنا جمالا نستمتع برؤيته ، ونستنعم برفاهيته .

ولهذا نقول بأن المعرض التاسع للفن الذي رأيت في (درسدن) يقدم لنا صورة مكثفة عن الحياة ، في العالم كله ... رغم المتغيرات التي نحس بها بين بلد وآخر .

ولسوف نتوقف عند هذه الفكرة طويلا ، لأنها تبدو شديدة الالاحاح ، وتبرز عبر الاعمال ، وتؤكد في أوجوه ، ونحسها من خلال الرسوم والالوان . لأن الانسان يبني في كل يوم ... ويحقق تقدما ، ويسعى للرفاهية لكن ثمة قوى مدمرة ما زالت موجودة حولنا ، هنا وهناك ... تحاول العبث بما بينه الانسان ، وهذه القوى تسعى لتقويض ما بنيناه ، ولاستعبادنا واستلابنا ... وعلينا الانتباه .

ويؤكد الفنان لنا ، عبر فنه الصادق عن وجود هذه القوى ، كما يؤكد لنا على جوانب هامة في مجتمعنا المعاصر ، وهي الجوانب الايجابية الهامة في هذا المجتمع ... الانسان وما يسعى لاقامته ، ولكن عبر تجارب فنية اخرى لا ينسى الفنان ان يبرز سلبيات تبرز هنا وهناك في عالمنا المعاصر ، وهكذا يعكس لنا المعرض الواقع ، واقع الحياة ، وبنه ويحذر ... ينقد السلبيات ... وهكذا يبدو لنا الفنان ضمير المجتمع وصوته المبرر عند ...



ولسوف نبدا من لوحات تقدم لنا وجه الحياة الاجمل ، والتي يزخر بها المعرض ، والتي تعطينا صورة عن الانسان ، الذي يبني ، يزرع الفن في كل مكان ، وما حققه هذا الانسان من تقدم في علاقة الفن بالعمارة ، من لوحات جدارية ضخمة ، وتماثيل متنوعة ، بالزجاج والمعدن ، والورق ، والخشب والاقمشة ... الى آخر ما هنالك من مواد وتقنيات حديثة .

وكذلك ما يقدمه لنا من تجارب غرافية ، وطباعة متطورة ، ليربط الكتاب بالفن التشكيلي برباط محكم ، ويوزعه على المنشورات والطبوعات اغلفة واعلانات ورسوم اطفال وغيرها ، ونحس بأن ما تحقق في هذا المجال ، متميز بجزالته ، ويمثل قفزة نوعية لا يمكن



لوحة كبرى من المعرض

وهذا الخوف على الحضارة من أعدائها ... لم يفارقني لحظة واحدة حين كنت هناك ، فأحس بجمال ما يقدم ، وما يسعى المجتمع لتحقيقه ، للطفل والانسان ، وهو ما يعكسه المعرض بصدق ، فكانه يترجم مشاعرنا ، ويتحدث باسمنا جميعا ، وهذا يكشف لنا مدى صدق الفنان ، واخلاصه في التعبير ، حين يمس فينا قضية مؤثرة .



غير هارد مولر ... ثلاثية هامبورغ

والطرق والمطاعم ودور الحكومة ... بل في كل مكان .

★ ★ ★

لكن اذا كان الفن التطبيقي ، الذي شاهدنا نماذج منه ، قدم لنا الجمال الساحر والفن في علاقاته مع الحياة اليومية ، فان الفن التشكيلي في المعرض يلعب دور المعرض والمنبه ، ويقدم لنا الخوف أحيانا ، قلق الإنسان على مصيره ، يذهب الى الجانب الآخر من وجه الصراع الدامي ... وجه المأساة ... وجه

تجاهلها ، لما لها من أهمية .. وذلك لان الفن أصبح يترافق مع الكتاب ، وكل فنان يكلف بعمل رسوم أو حفر لكتاب ما ، وهكذا يتعايش الفن مع الادب . وهذا ما يؤكد لنا ، ان مرحلة البناء بعد الدمار ، قد تطورت الى مرحلة رفاهية ، لا يمكن ان يتوصل اليها الا المجتمع المتطور اقتصاديا ، وهنا يلعب الفنان دوره الاساسي ، في هذه المرحلة ، ونراه في القسم التطبيقي من المعرض ، وفي قسم الديكور المسرحي ، يعكس هذا تطورا هاما مرت بها الفنون المختلفة ، ونحس بهذا في الحياة اليومية ، كما نراه في دور الثقافة

جديدة ، وتقديمها لنا عن طريق الاسلوب السينمائي الذي يعتمد على المشاهد المتنوعة ، التي مرت بها الشخصية التي رسمها ، ويقدم لنا ، عبر ذلك كله ، ما مرت من احداث وفواجع ويلعب اللون دورا كبيرا في تقديم الافكار ، ويتعمق في اكتشاف النفس الانسانية في شخصية هذه العاملة البطلة .

وهنا نحس بان اكثر فناني المعرض قد ذهبوا الى اعطاء « الواقعية » ابعادا اعمق ، وحاولوا عن طريق شتى الوسائل ان يقدموا لنا مفهوما جديدا ، يتلاءم مع مرحلة جديدة ، قلنا عنها بان (مرحلة الرفاهية) ... و (القلق) ... رفاهية حققها الانسان ... وقلق على المصير ... وجدل بينهما ، وتساؤل حول الانسان .

لنتوقف عند هذه اللوحة لفتاة تقف بجانب الجسر ، تعكس مشاعرنا تجاه الجسر الحديدي الذي بني على انقاض الجسر ولقديم هي تبكي ، هذا الجسر ، تبكي الراحل ، وتخشى الجديد ؟!

ونحن قادرون على اكتشاف اعمق في بعض التجارب التي تلح على اهمية المحافظة على البيئة ، والتعلق بجمالها ، وانتقاد من يسيء اليها .. والانتقاد ظاهرة اساسية نراها في كثير من التجارب التي يحفل بها هذا المعرض ، انتقاد لظواهر سلبية في المجتمع الانساني المعاصر ، وذلك لان الفنان التشكيلي لا يتوقف عند حادثة او فكرة ، الا ويحاول ان يقدم لنا موقفه منها ، وهكذا تبرز الاعمال ، التي تنتقد بعض المظاهر الاجتماعية او البيئية .

كما نرى في لوحة تمثل بيتا قديما محاطا بفراغ كبير من الارض ، وهذا الفراغ يساعدنا على تصور حالة بيوت قديمة من هذا الطراز ، ما حل بها ، وما يحاوله الفنان من نقد لحالتها .

ولا يتوقف النقد على هذه الظاهرة وحدها ، بل يمتد الى بعض الحفلات التي تجمع الناس المختلفين ، والذين لا يتفاهمون ، فتحس بان كل شخص معني بنفسه ، ولا يهتم بالآخرين ، ونرى عدة تجارب تتحدث عن هذه الظاهرة .

ولا تخلو المعرض من انتقادات ، لبعض المواقف الاجتماعية ، كهذا العمل الذي نرى فيه جمهور من الناس ، ينتظرون الباص ، وقد القى عليهم ركاب الباص في الاعلى اعقاب السجائر .

ونرى في لوحة اخرى العمال في احد المعامل وقد تحولت وجوههم لتتوافق مع العمل الذي يقومون به . ونحس بان تلويث البيئة وتشويهها ، ولا انسانياتها ، كانت دوما موضع انتقاد من الفنانين ، اذ اصبحت الارض كالدريئة هدفا يطلق عليه الناس الرصاص في احدى اللوحات دلالة على ان الارض مستهدفة .



الفتاة والجسر القديم



برلين كما صورها احد الفنانين

الالام ... والبشاعة ... يبرز التناقض ، ويعطيه الاهمية ... لانه الوجه الاخر للعملة .

★ ★ ★

ولعل اهم تجارب الفن التشكيلي هي اللوحة الكبيرة للفنان (فالتر فوماكا) ... التي تصدر قاعة المتحف الرئيسية ، وتطل علينا ، والتي لا تقدم لنا (صياغة متميزة) عن كل ما رايناه له من اعمال ، بل تقدم لنا تجربة عميقة في بحثها عن اعطاء الواقعية ابعادا



... و... الد... ..



التفزيون... هايزغ



الحنيطات... هـالد ميتن عز

وهكذا تنعكس في المعرض عدة رؤى ، تنتقد مظاهر الحياة الحديثة وتقدم لنا (المدينة القديمة) (والريف) ، وما حل بهما .

وحتى مدينة برلين نفسها لم تخل من انتقاد في عيني هذا الفنان الذي رسمها كآلة اسطورية عجيبة !؟ وهكذا يتوضح لنا كيف يلج الفنان على السليبيات ، وكيف ينتقد مظاهر مختلفة من الحياة ، ولم يكن هذا ممكنا الا امتلاك حرية في التعبير ، والا اذا كان المشرفون على المعرض يتمتعون برؤية فنية واسعة ، ورغبة في افساح المجال للفن ليلعب دوره في تصحيح كثير من الامور ، وفي تقويم اعوجاج ، والتنبيه لإخطار ..

وفي نفس الوقت نرى الفنان ، يتحدث عن امور كثيرة ، نراه ملتزما معبرا .. انسانيا ، وقد نراه (رمزيا) يستخدم الكثير من المفاهيم ليقدم لنا وجهة

ولعل من اروع الاعمال ، هذه اللوحة التي تقدم لنا وجهة نظره في التلفزيون ، ولعل عبارة (شلافين) ... او (استرح) تعطينا فكرة عما يقدمه هذا الجهاز من ثقافة ... لا جهد فيها ، وما يلعبه جهاز التلفزيون ، من دور ، حين يقول للانسان : - [اذهب ونم ؟] .

٢٥٢

وقد يصل النقد الى شكل آخر في لوحة (مدينة حديثة) ، فالبيوت تحولت الى خطوط هندسية ، لا إنسانية ، وتخلو من متنفس ، وان اسلوب الفنان الدقيق والمذهل يساعدنا على الشعور بالضيق مما يقدمه .

وكذلك هي حالة لوحة اخرى يقدمها لنا فنان آخر ، خطوط هندسية تحيط بالناس في مدينة ، وتشوه معالمهم الانسانية .



آرنو رينك ... الموسيقي

من أجل البقاء والحياة ، وما يقف بوجه هذه القوة الهائلة من تأمر وعقبات .

ان لوحة (زيتي) عن العمال تجسد تجربة هامة من تجاربه الفنية ، تذكرنا بتجارب الفنانين الكبار من التعبيريين الالمان ، الملتزمين بقضايا انسانية .

ويمتد هذا الالتزام ، ليشمل كل القضايا النضالية للشعوب الاخرى ، فنرى لوحة الفدائي الصغير .. عن شاب فلسطيني فدائي .

نظره ، كما فعل أحد الفنانين حين صور لنا (زوجين) الماني وروسية ، يلتقيان معا ... ولكل منهما حياته الماضية ، وهي تصور علاقة صحيحة ، بين شخصين ، يجمعهما الحاضر ، وتلخص لنا هذه اللوحة ببساطة موقفا انسانيا .

ويتجلى هذا الالتزام بكل وضوح في لوحة (فيلي زيتي) الضخمة ، رئيس اتحاد الفنانين ، والذي يقدم لنا حياة العمال ، وظروفهم القاسية ، بصياغة تعبيرية، متمكنة من نفسها ، قوة الاجساد الانسانية ، في صراعها



فوتكر سيلزمان... الشفقة الجديدة

نقطة تحول هامة في تجربة الفن الواقعي ، جديرة بأن تعالج باستفاضة ، انها تحمل الجانب الانساني ، الذي يكشف عن مفهوم جديد ، يتبلور الآن . وكذلك لوحة (الحرب والسلام) التي تقدم لنا صياغة جديدة لمفهوم الواقعية ، والالتزام ، والتي تدل على ما يملكه الفنان اليوم ، من احساس مرهف يجسد رغبة الانسان في السلام ، وخوفه من الحرب ، وسعيه لتقديم مخاوفه ... في الفن .

ونرى ذلك واضحا في لوحة هامة ، من ارووع ما في المعرض من تجارب ، لوحة تمثل آخر من كانوا يدافعون عن (كومونة باريس) ، اربعة أشخاص ، يملكون قوة هرقلية ، اثنان منهم ما زالا يخوضان المعركة حتى النهاية ، وواحد سقط شهيدا ، لكن ثمة شخص آخر يبدو (خائفا) .. ان اللوحة من ارووع اعمال المعرض ... وقد اثارت هذه اللوحة الكثير من الحديث ، لماذا يبدو الشخص خائفا ولماذا؟! وكيف؟!



برنارد هرتل ... الموت

والعامل .

كما تذكرنا لوحات أخرى بالتجارب التعبيرية ، يطل علينا من خلفها الفنان (روه) ، الوجوه الحزينة المرسومة على خلفية زرقاء ، باردة ، بلون حار يشع منه اللون الاحمر ، يؤس انساني ، لكن اكرارة تنبعث من الجسد وتتألق !

وسوف نتوقف عند لوحة تمثل فتاة تحاول التقاط الطابة ، على سطح بيت قديم ، واقعية فوتوغرافية ، في جميع اجزاء العمل ، لكن اروع ما في العمل هو ان الفتاة لم تلتقط الطابة بعد ... وضع قلق لفتاة ، والفيوم في الافق ..

والعمل من اهم الاعمال الفنية المعروضة لوحة جدارية ضخمة اسمها (صعود البرجوازية الالمانية) ، التي ستصبح عملا جداريا ضخما ، وفيها تفاصيل دقيقة عن كثير من الشخصيات الفكرية والفنية ، والسياسية ، وتبدو بأسلوبها التأثقي ، وصياغتها الفنية شيئا نادرا في الفن اليوم .. والتفاصيل توضح لنا بعض مافيها من شخصيات مدروسة .

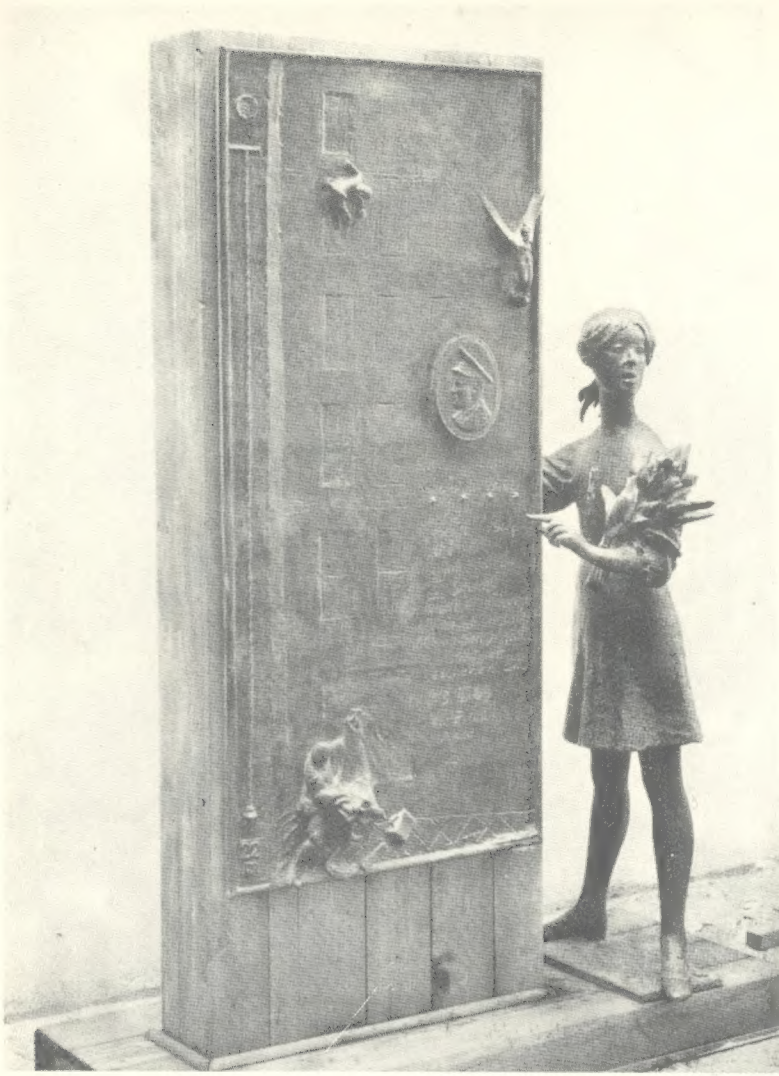
ونحن نجد في المعرض الكثير من الاعمال التي تذكرنا بعمالقة الفن الالمان ، مثل (دورر) ، و (كاراناخ) ، ولكن الفنانين قد قدما لنا معالجة جديدة تستفيد من الفنانين ولكنها توظف ذلك ضمن رؤية جديدة ، الحرب ،



رونالد باریس ... عمل جداري



في مكيه مارتين شوانتذ



هزيش ايل ... نصب تذكاري

وكل هذا يؤكد لنا ان الانسان في هذه الحياة ، يبذل
كل جهده ليحصل على مايريد ، لكن ثمة قوى تمنع
وصوله لتحقيق مايريد ؟!

ومرة أخرى أمام عمل متميز فوتوغرافي ، طاولة
وكراسي ولوحة ، وفراغ انساني كبير ، تقدمه لنا
الفنانة العظيمة ، (نوريا كويفيدو) ، وكذلك لوحة
أخرى عن (الشفقة) ، مسيح جديد بصياغة واقعية
وانسانية يعاني ؟

ولسوف نتوقف عند عدة تجارب فنية ، تكشف
لنا مدى تطور الفن الالمانى الديمقراطى المعاصر ، ومدى
استفادته من كافة أشكال التعبير الفنية المتاحة في العالم ،
نحن نرى ذلك في هذا العمل ، الهام (واقعية جديدة) ،
تقدمها لوحة تمثل المرأة والمرأة ، بصياغة جديدة
خاصة ، فوتوغرافية ، المرأة تكشف لنا ... المرأة ،

هييموت هيلن ...
رجل





جوجا سترام

اللوحة بل استعان بالخشاب القديمة ، وبيع بعض المواد
الآخري ، وكان التساؤل الحاد؟!
- لماذا عرضت؟!

لكن يبدو ان هذه التجربة جديرة بالاهتمام ،
فالفنان يقدم لنا بعض خشاب قديمة ، تبدو عزيزة
عليه ، ويحاول ان يؤلف منها تكويناً ، تحت مبداء أساسي ،
وهو ان عملية التأليف للخشب ، قد تكون أكثر واقعية
من اي واقعية؟! ترى هل يمكن ان يقنع هذا الكلام احداً؟
وفي الحقيقة ان المعرض يحاول ان يقدم لنا مفهوماً
جديداً للفن تحت شعار البحث الفني ، واعطاء الحرية
للفنان ليعرض افكاره ، وتركها للناس والزمن لتحكم
عليها ، ومن خلال هذا المبدأ يمكن ان نفهم لوحة (البوب آرت) ،
التي قدمها المعرض او حتى (البوب آرت) ،
وحتى بعض اعمال الفن التصويري ، التي تعتمد على

وتساعد الاشباح على تصور الموقف ، مشكلة انسانية
لابعد الحدود؟!

وحتى الرياضة لم تخل من تجارب ، لوحة تعكس
لنا (الانتصار) وجه الرياضة الانساني ، لكن ثمة اعمال
تقدم الوجه الآخر للرياضة ، وجه الوحشية فيها ،
وهكذا نكتشف ان لكل شيء وجهان ، ولا يمكن فهم
أحدهما دون الآخر .

ونجد الكثير من التجارب الآخري التي تتناول
مواضيع الطبيعة الصامتة ، بدون انسان ، لكن الاسلوب
الشاعري المتميز ، والصيغات تعطينا فكرة عما يمكن
ان يحققه الفنان من اشياء تبدو عادية ، وهو يرفعها
الى المستوى المتميز فنا وموضوعاً !

ولقد اثار العمل الذي قدمه احد الفنانين ، موجة
سخط سديدة ، لدى كثيرين لماذا؟! لان الفنان لم يرسم

دراسات لتفاصيل واقعية فوتوغرافية ، وحتى بعض الاعمال التزيينية التي تأخذ طابعا شاعريا كهذا العمل ، الذي استخدم فيه المصقات بتجريدية وشاعرية .
أو حتى هذه اللوحة التي تصور مشهدا غريبا ، فيه منتهى الدقة العلمية ، وفي نفس الوقت منتهى الشاعرية .

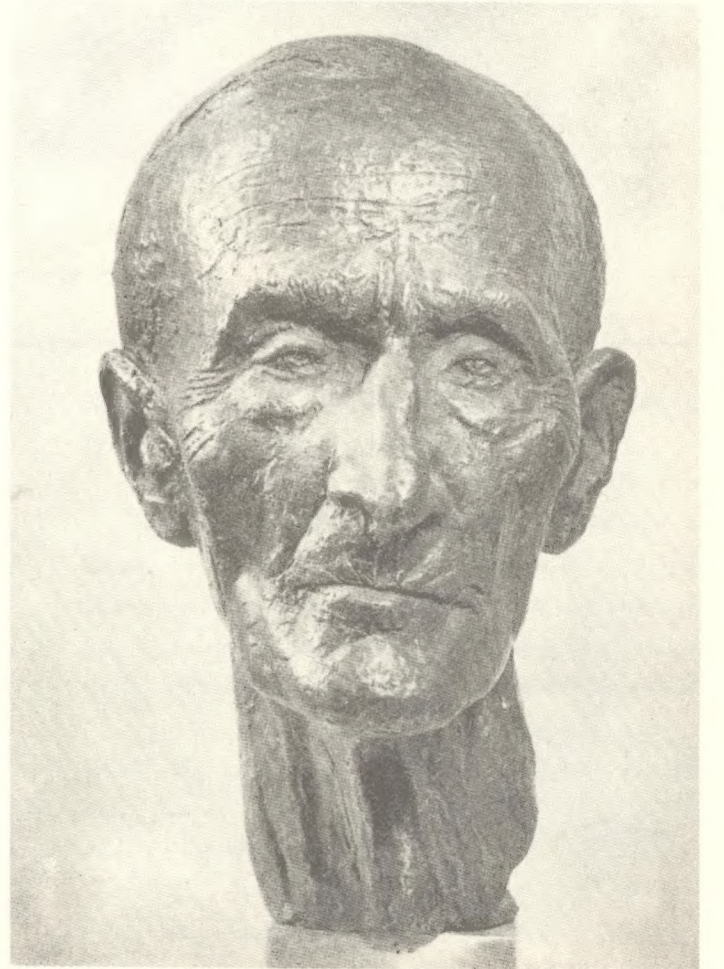
وقد تلتقي بعض التجارب بالسريالية بالمعنى الدقيق للكلمة ، لكننا نلاحظ أن بعض الفنانين المتميزين قد اغنوا تجارب المصقات والفن الحديث عن طريق موضوعات انسانية كما فعل احدهم حين اعطى المضمون الانساني من خلال صياغة جديدة ، قريبة من فن (البوب) .
وذلك وفق مبدأ اساسي وهو ان على ان يستفيد من كل الاشكال الفنية المتاحة ويعبر بها عن مضمون انساني ، ولا يتوقف عند مجرد البحث أو النقل أو عند صياغة مسقة .
واذا انتقلنا بعد ذلك الى [الحفر] نحن امام عدة

تجارب هامة لن أتحدث عنها كثيرا ، لانها تقدم لكم نفس الموضوعات ونفس التجارب الاخرى ، تستفيد من كل شيء لتقدم لكم (المضمون) وهي بالاضافة الى كل ذلك ، تقدم لنا تقنية عالية من التعبير الفني ، لا يمكن تجاهله .

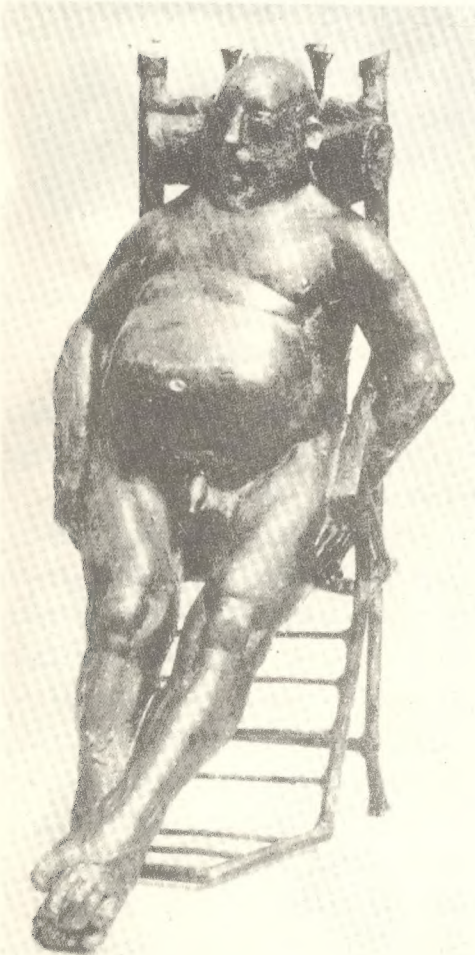
ويمكن أن نلاحظ بأن اكثرها يماثل ما كنا قد تحدثنا عنه في التصوير الزيتي ، ويقدم لنا نفس الاهداف . ولا يختلف النحت الذي يقدم لنا تجارب عديدة عن التصوير الزيتي أو الحفر ... لكن ثمة تجارب متميزة يمكن أن أتحدث عن بعضها ؟!

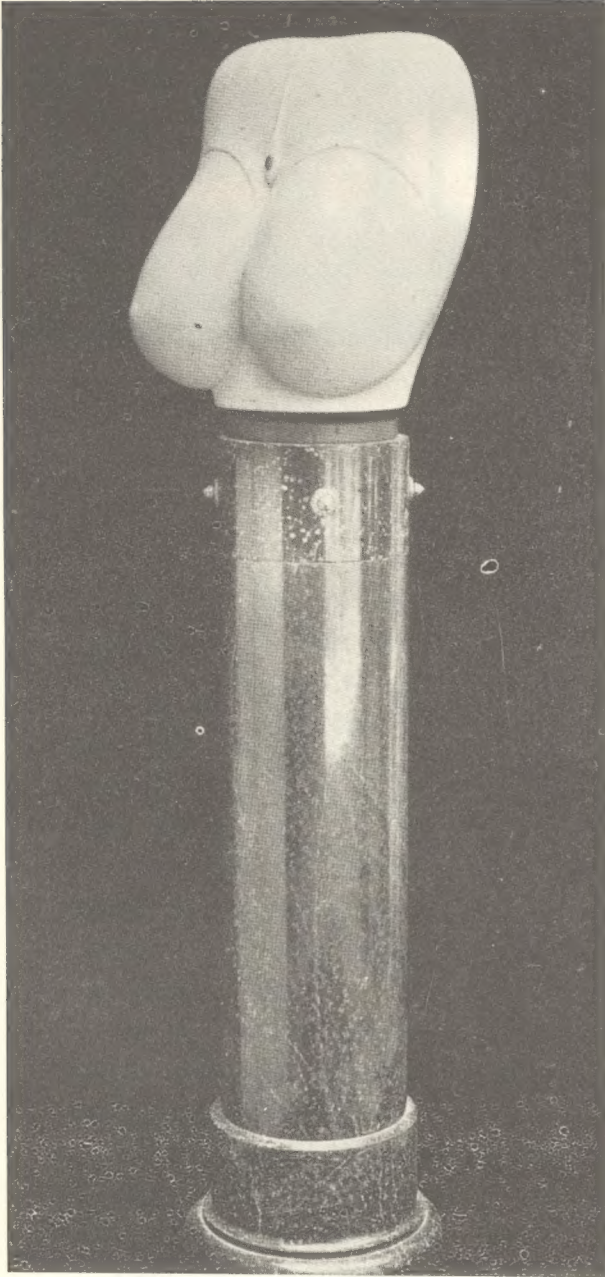
الفتاة التي انقذها الضابط ، وهو نصب تذكاري هام ، يروي حكاية انقاذ طفلة وقعت من الطابق الرابع ، وانقذها الضابط السوفياتي وها هي تأتي الى قبره ، انه عمل متميز من اعمال المعرض بفكرته واسلوبه .
وتمثال المسيح الجديد المصلوب على اسلاك حديثة .
وعدة تجارب لنحاتين آخرين ، نرى نفس المحاولات

جوان بورش



رجل جالس

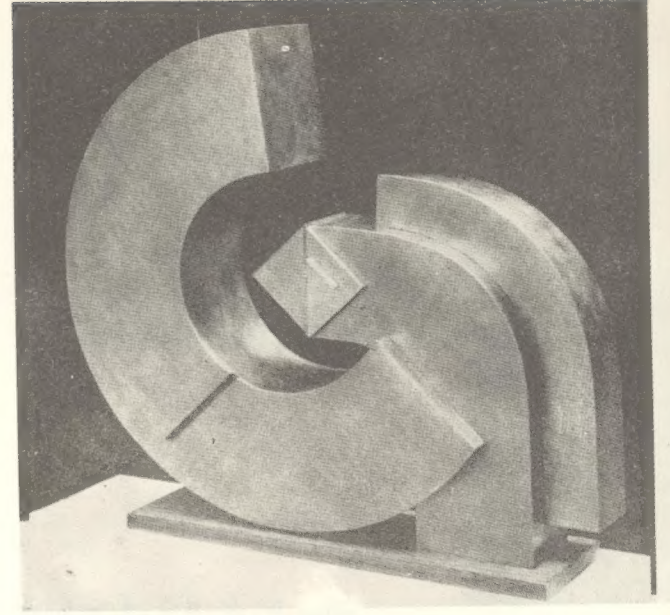




بيتر ميكلاوس



الموت



كلاوس البرت

الفنية ، تجارب فنية ذات مضمون انساني وانتقادي كهذا العمل ، الذي يقول عنه النحات : والبقية تأتي ، خمسة اشخاص يقومون بأعمال مدمرة للمجتمع يقدمهم الفنان لنا ، بعضهم يدمر دون أن يرى ، وبعضهم لا يسمع الا من بعض الناس ... كلها تكشف عن روح الانتقاد البارزة في هذا المعرض .

واخيرا قد اتوقف امام تمثال يمثل (الموت) .. تمثال غريب من نوعه ، لكنه مفاجأة لدى قدرة الفنان على التعبير عن هذا الموضوع الذي يبدو جديدا كليا ومفاجئا لي .

وبعد ذلك كله نتساءل ، هل استطعت أن انقل لكم ، من خلال ماتحدثت به ، ومعرضت ، شيئا عن معرض (درسدن) وهل اقنعتكم بأهمية هذا المعرض؟! ... قد اكون قد وفقت ، بما فهمت ، وقد لا اكون ،

ولكنني كنت صادقا في نقل الكثير من احساساتي بأن هذا المعرض يعتبر قفزة نوعية في الفن الالماني الديمقراطي ، وهو لهذا يبدو جريئا ، ومعبر عن الحياة والانسان ، الوجه المضيء والمظلم ...

وصدقوني لو قلت لكم ، بأن من يشاهد معدن معرض درسدن التاسع لا يمل من رؤيته ، وهو بحاجة الى أيام طويلة يتأمله ، ويبحث وينقب ويسأل ، حتى يفهم التجربة الفنية المعاصرة في هذا البلد .

وانا كنت ادرك أن المهمة شاقة ؟ لكن ، الفن التشكيلي كفن يعتمد الصورة ، واللغة التشكيلية كان المساعد الرئيسي لي لارى مارايت ، واحاول أن انقل اليكم (انطباعاتي) التي لاتخرج عن كونها انطباعات ؟